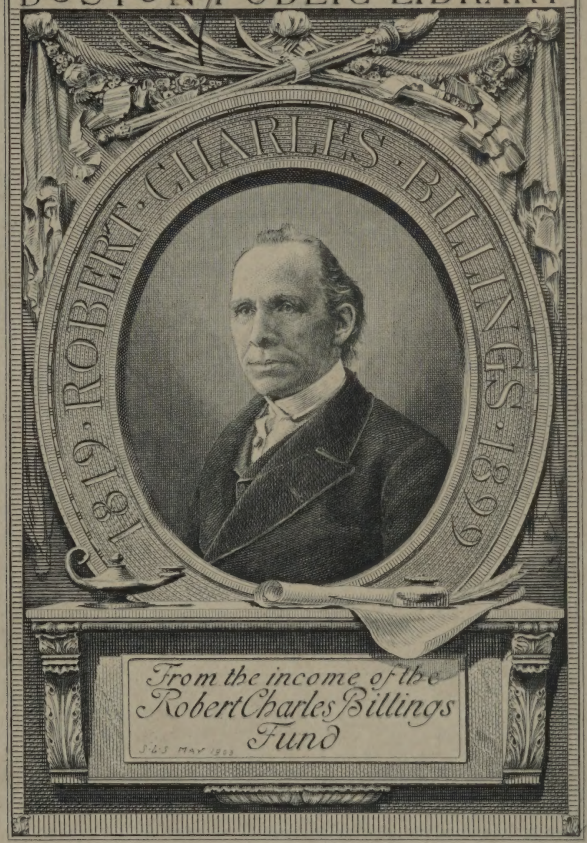
No 4147.223

BOSTON PUBLIC LIBRARY



G. BILANCIONI

4047.225

LA SORDITÀ DI BEETHOVEN

A-F-FORMIGGINI
EDITORE IN ROMA

LA SORDITÀ DI BEETHOVEN

GUGLIELMO BILANCIONI

LA SORDITÀ DI BEETHOVEN

CONSIDERAZIONI DI UN OTOLOGO

4047.223

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

A. F. FORMÍGGINI
EDITORE IN ROMA
1921

5446

PROPRIETÀ LETTERARIA

Unione Arti Grafiche — Città di Castello — 1921

ALLA MEMORIA
DEL MIO PICCOLO GIORGIO
LA PIÙ GRANDE GIOIA
IL PIU GRANDE DOLORE
DELLA MIA VITA

12 aprile 1918 — 18 agosto 1919.

Con l'anima commossa
cantarono all'artefice divino
dell'armonia, sopra la nuda fossa,
la pace eterna
e dopo il vale estremo
ai taciturni amici
disse tornando Franz: « qui è la taverna . .
Poi che tutti morremo,
felici od infelici,
le ricordanze nere
anneghiamo nel rubicondo vino ».
Al rozzo desco muti lungamente
stettero assisi, e poi
Franz propose levando alto il bicchiere:
« Bevo (e vi piaccia) al Re dell'armonia. . .
Viva il morto ch'è vivo più di noi,
il sordo che più di noi tutti or sente! »

DIEGO GAROGLIO, Franz Schubert:
Dopo i funerali di Beethoven.

RITRATTI DI BEETHOVEN

BEETHOVEN nel 1805
secondo il quadro di MAHLER

Ritratto giovanile di BEETHOVEN
DI G. STAINHAUSER

Danesi-Roma

I.

Il più grande compositore del secolo XIX, Ludwig van Beethoven divenne sordo intorno ai 30 anni e in tale stato di dolorosa infermità sensoriale ha composto la maggior parte della sua musica.

Questa notizia, che risulta concorde da mille testimonianze, è atta a suscitare in noi una profonda e proficua meditazione, sotto il duplice aspetto della fisio-patologia e della genesi della produzione artistica. In generale i biografi di Beethoven accennano più o meno fugacemente alle sofferenze fisiche del maestro, ma non hanno elementi per ricostruire la vera entità morbosa di cui egli soffrì così tormentosamente e sovente non concedono il valore che meritano a numerosi fatti che per l'otologo acquistano un'importanza e un risalto rivelatore. Anche il problema dei rapporti fra sordità e attitudine musicale, che rientra in quello più vasto della indagine psico-fisiologica delle individualità geniali nel campo dell'arte, richiede un più assiduo contributo di indagini.

Di pochi uomini celebri si può dire che la curiosità pubblica tanto si acuisca, nell'apprendere qualche particolarità individuale e caratteristica, come di Beethoven. La sua figura è così vivente in noi, così tenacemente adesa alla nostra maniera di concepire e sentire nell'arte e nella vita, è ancora così prossima a noi, che quanto la concerne

ha per riflesso un moto subitaneo, vivace, nella nostra anima. Ci sembra così strana cosa che il genio abbia vissuto con simili forme di esistenza comuni a tutti gli uomini e che pur sia apparso in mezzo ad essi con un valore soprannaturale, con dei segni di una potenza arcana da tutte le altre dissimile e superiore, con le stimmate dello straordinario e del miracoloso!

E' difficile riassumere una vita come quella di Beethoven; la superficie che essa offre all'indagatore è minima rispetto alla sua profondità che è immensa. Scarseggiano i fatti, gli episodi cari ai cronisti, quelle che a teatro si chiamano *scene* e cioè il movimento e l'intreccio; intensissima e abbondante è la sostanza intima, lirica, della vita, l'attività della coscienza e del cervello, la pulsazione ineguale ma ininterrotta del sangue nelle arterie nascoste.

Considerata esteriormente la vita di Beethoven, di questa originale tempra d'uomo, di questo raro campione di umanità, somiglia a molte altre. Leggiamo che Napoleone I nacque da una modesta famiglia d'isolani, che ebbe un'adolescenza mediocre, una giovinezza povera, chiusa e contrastata. Ciò ci stupisce: ci commuove anche e ci entusiasma. Noi avremmo voluto che subito la vita di Napoleone fosse degna delle sue gesta. Eppure molte vite incominciano così, si svolgono così; talora per un tratto breve, talora per sempre.

La fisionomia propria di una vita individuale è determinata dal grado di personalità che viene raggiunto in date circostanze psicologiche. Un massimo di personalità e di vita si equivalgono e in una natura fisica e psichica esso si ottiene assorbendo nel modo più ampio l'elemento passionale e organizzandolo nel modo più saldo e più profondo.

L'organizzazione più salda è quella che è dominata completamente dalla legge etica, poichè una permanente attitudine volitiva permette l'appropriazione al soggetto del massimo numero di valori nel modo più stabile e più intimo. L'etica contiene in sè, implicita, la più alta biografia alla quale ogni uomo possa aspirare; e la biografia che noi tessiamo dei grandi uomini non è che un tacito paral-

lelo fra questa biografia ideale — che guarda l'individuo *sub specie aeternitatis*, nella pienezza delle sue possibilità — e la storia dei loro fatti terreni, i quali talvolta ricevono luce dalla loro vicinanza alla linea di massima personalità, e tal'altra si affondano nella molteplice dispersione delle passioni. Noi abbiamo nello spirito il modello completo dell'uomo e lo riconosciamo nelle linee rotte o devianti dell'uomo terreno — così come l'archeologo ricostruisce un tempio dai frammenti di colonne e di capitelli. Di qui l'interesse che presentano le « vite » degli uomini illustri, le quali costituiscono come tante filosofie delle storie individuali e completano e realizzano l'etica in una conoscenza concreta, come la storia dell'umanità integra la filosofia.

Così quella di Beethoven è una figura vivente in mezzo alle visioni dell'arte propria e fra il mondo di quelle idealità, in cui gli bisognò rifugiarsi per esistere. L'opera sua si intreccia intimamente ai fatti e alle vicende della vita, in guisa che quella non ne rappresenta che una idealizzazione continua mediante la musica. Come dice Marx, « la biografia fornisce la base necessaria per comprendere Beethoven e le sue opere individuali, essa dà le prove essenziali per conoscere il pensiero del maestro ».

E il pensiero del maestro assomma in un periodo che Beethoven ha in una sua lettera: « solamente l'arte e la scienza servono per farci intravvedere e sperare in una vita più alta ». Quanto più egli si ritira dal mondo, tanto più la sua vita intima sembra espandersi e ingigantirsi. Un più strano fenomeno, e alla sua maniera più sublime, non può trovarsi nella storia dell'arte, che quello di quest'uomo che tocca ormai l'età senile, perfettamente sordo, ridotto allo stato di eremita, in contatto a dir così con un altro mondo e che produce sempre nuove creazioni la cui bellezza e profondità richiesero circa mezzo secolo per essere comprese a pieno.

***

Il cieco è universalmente oggetto di grande pietà e di una così grande commiserazione, che viene meno sentita per

chi è affetto da sordità. Tutta una letteratura scientifica e artistica si occupa dei ciechi, della loro vita, della loro psicologia, mentre scarsa è quella relativa allo stato d'animo dei sordi, che pure sono degni del nostro interessamento.

I ciechi hanno inspirato quadri e poesie in tutti i tempi, mentre non è altrettanto per i sordi: e ciò non dipende soltanto dalla difficoltà tecnica di rappresentare i tormenti di uno afflitto da cofosi e perseguitato dai rumori subiettivi che talora portano alla follia e spingono al suicidio, ma per l'opposto modo d'intendere le due sofferenze della privazione della luce e del suono.

Questa disparità di simpatia deriva in gran parte dal diverso concetto che ci siamo formati della dignità funzionale dell'occhio e dell'orecchio. Il primo è ritenuto organo di senso nobilissimo, mentre il secondo è giudicato inferiore.

Leonardo da Vinci si era fatto banditore di una tale credenza: « L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, è di tanta eccellenza, che chi consente alla sua perdita si priva della rappresentazione di tutte le opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante gli occhi, per i quali essa anima si rappresenta tutte le varie cose di natura.... Certo non è nessuno che non volesse piuttosto perdere l'udito e l'odorato che l'occhio, la perdita del quale udire consente la perdita di tutte le scienze che hanno termine nelle parole... ».

Aggiunge ancora Leonardo che: « chi perde la vista smarrisce la bellezza del mondo con tutte le forme delle cose »; mentre « il sordo perde soltanto il suono fatto dal moto dell'aria percossa, che è minima cosa nel mondo ».

Vedremo come questa seconda parte dell'asserto vinciano, che risponde a tutta una concezione dell'universo quale poteva maturare nella mente di un grande artista - pittore del rinascimento, non sia conforme a verità e come il suono rappresenti tanta e tanta parte della vita mentale degli uomini.

Così in più luoghi Leonardo accenna ai « muti », ma non mostra di avere bene inteso che la sordità dalla na-

scita riduce l'uomo ad una sfera d'azione inferiore di molto a quella alla quale è destinato.

Così pure è degno di fermare il nostro pensiero sul diverso comportarsi del cieco e del sordo di fronte all'arte. Essa si dirige ai sensi più elevati dell'uomo, all'udito per la musica, alla vista per la pittura, la scultura e l'architettura. Anche quando parla direttamente al cuore e all'intelligenza per mezzo della poesia, la vista e l'udito sono istrumenti essenziali del godimento estetico: il ritmo, la musica delle parole, le imagini evocate ne sono gli elementi integranti. L'uomo che viene colpito in uno di questi sensi subisce una *diminutio* nelle sue attitudini per gioire delle arti belle.

Con commossa parola Wagner medita sulla sordità di Beethoven: « ben presto il mondo esterno si cancellò completamente per lui, non perchè la *cecità* gliene rapisse l'aspetto, ma perchè la sordità l'allontanò rapidamente dal suo orecchio. L'udito era il solo organo per cui il mondo potesse in lui introdurre la propria agitazione, chè da molto tempo esso era già morto per i suoi occhi. Cosa *vedeva* il sognatore estasiato quando camminava per le vie formicolanti di Vienna e guardava fiso dinanzi a sè, gli occhi spalancati, vivendo solo nella contemplazione del proprio interno mondo d'armonie?! Il nascere e l'aumentar della sua sordità lo tormentò terribilmente e lo piombò in una profonda melanconia: poco invece noi lo sentiamo lamentarsi, quando la sordità divien completa ed egli non può ascoltar più un'esecuzione musicale. Il solo commercio di ogni giorno, che del resto non ha mai esercitato su lui alcuna attrattiva, gli è reso difficile: d'ora in poi se ne allontanerà definitivamente ».

Meditando queste parole e studiando la vita e l'opera di Beethoven avremo intero il concetto del valore dell'orecchio come organo di senso; sarà come una rivelazione della potenza di arricchimento della nostra anima a mezzo delle impressioni acustiche.

Riccardo Wagner continua: « Un musicista sordo! — Si può immaginare un pittore cieco?

« Ma il *veggente* cieco, lo conosciamo, è Tiresia, a cui è

chiuso il mondo delle apparenze e che osserva, per ciò, con l'occhio interiore, il principio di ogni apparenza. A lui rassomiglia il musicista sordo che, non più agitato dal rumor della vita, ascolta unicamente le armonie della sua anima e continua, dal profondo di se stesso, a parlare a quel mondo che per lui non ha più nulla da dire. Così il genio, liberatosi da tutto il fuori-di-sè, è in sè e per sè. A chi avesse allora veduto Beethoven con lo sguardo di Tiresia, qual miracolo si sarebbe svelato: un mondo camminante in un uomo, — l'In-sè del mondo pari a un uomo che cammini! »

*
* *

Si è cercato di studiare scientificamente nei ciechi il meccanismo dei compensi di fronte alle manifestazioni artistiche. Il tatto può in qualche modo supplire la vista nella valutazione delle arti che si rivelano per suo mezzo? La pittura, arte dei colori, non parlerà mai a chi non conosce i colori. La musica sembra più chiusa per una ragione inversa, sebbene non abbia che scarsi rapporti con la vista. Durante il lungo tempo in cui i ciechi rimasero senza coltura si era poco inclini a giudicarli capaci di uno sviluppo musicale completo. Coloro che non avevano vissuto con ciechi erano indotti a credere che la cecità causasse un turbamento tanto profondo nella loro personalità, isterilendo anche le sorgenti delle gioie estetiche.

Esistevano tuttavia delle eccezioni mirabili. Più di cinque secoli fa, nel Duomo di Firenze, Francesco Landini (1325-1415), il musicista rimasto cieco nei primi anni della sua vita in seguito al vaiuolo, suonava l'organo in modo meraviglioso: e altri sette strumenti sapeva trattare egualmente. I contemporanei lo celebrano come un grande teorico della musica. Spirito riflessivo, si compiaceva egli di filosofare e « possedeva una intelligenza così divina, che nelle cose più astratte sapeva applicare le proporzioni dei suoi ritmi musicali, e di tutte le arti liberali sapeva disputare ». Inventò pure non pochi strumenti nuovi, uno dei quali tanto

lo entusiasmò col suo suono armonioso, che gli diede il nome di *sirena delle sirene*.

Quando l'arte musicale si venne complicando, si reputavano i ciechi incapaci di superare le difficoltà d'ordine materiale che s'incontrano nello studio della musica, specialmente per ciò che concerne la rapida lettura. Valentino Haüy, il primo fautore della rinascita dei ciechi alla vita, insegnava ai suoi allievi la musica solo come una distrazione, non pensando ch'essa potesse essere un mezzo di campare l'esistenza. Ma allorchè numerosi musicisti ciechi si diffusero nel pubblico come esecutori e come insegnanti, diedero gran credito e un'apparenza di fondamento sperimentale all'opinione opposta, che il musicista cieco sia da natura dotato, d'istinto, di disposizioni che alleviano ogni difficoltà tecnica.

Or se io canto, quantunque cieco
non vegga d'intorno che nero
è per quella luce che meco
rivive dentro il mio pensiero,

come le sabbie degli ardenti
deserti nel sol che l'inonda
a tratti dàn lampeggiamenti
anche nella notte profonda.

(A. Anile, *Il canto dell'uccello cieco*: La Croce e le rose).

Queste due leggende sono il corollario di due pregiudizi: l'uno che inviliva l'intelligenza dei ciechi e tutta la loro personalità morale, l'altro che accordava loro dei sensi miracolosamente raffinati. Si sono distrutti reciprocamente.

In molti istituti dei giovani ciechi s'impartisce un insegnamento musicale teorico-pratico elevato, che comprende lo studio dell'armonia, del contrappunto, della composizione, dell'esercizio del piano, dell'organo e di uno strumento da orchestra. Un numero grande di allievi si mostra capace di ricevere questa istruzione con buoni risultati. Negli ultimi 30 anni al Conservatorio Nazionale di Parigi sono stati distribuiti fra gli allievi parecchi primi premi nello studio dell'organo o per l'armonia e il contrappunto. Molti posti

da organista nelle cattedrali sono occupati da ciechi: vanno ricordati Luigi Vierne, organista a Nôtre-Dame, che ha studiato al conservatorio e che dirige la classe d'organo alla *Schola Cantorum,* e Alberto Mahaut che interpreta con originalità l'opera di Cesare Frank. Questi fatti stanno a testimoniare non soltanto le attitudini artistiche dei ciechi, ma pure l'eccellenza del metodo di Braille.

Qualche scettico sostiene ancora che il cieco non può avere genio creatore e che un grande lavoro musicale presuppone l'integrità dei sensi, come quella dell'intelligenza. Quando pensiamo che Beethoven non era cieco, ma sordo, mentre componeva i suoi più ammirevoli capolavori, dobbiamo essere circospetti nell'emettere consimili giudizi generali.

Augusto Romagnoli — cieco di nascita e che ai ciechi ha dedicato tutta la sua nobile attività — in un articolo dedicato al romanzo della Serrao, *Luce,* in cui i due protagonisti ne sono privi congenitamente, scriveva:

« I ciechi godono la fama di musicisti, alcuni hanno anche meritamente superata la mediocrità. Ci si domanda ancora con Marco Dufau se un cieco nato potrà riuscire grande e perfetto poeta; molti sono i ciechi versificatori, ma assai pochi quelli degni di emergere, e ciò perchè sono rarissimi quelli che hanno potuto ricevere una preparazione adeguata, ma sopra tutto perchè manca a noi quel consenso fidente di cui hanno bisogno i poeti. La maggiore preoccupazione dei poeti ciechi è di imitare quelli che veggono, di far comprendere che essi intendono e per ciò non sono estranei alla vita comune. Siamo nel periodo provenzale o al più provenzaleggiante; i ciechi ambiscono sopra tutto a non parere ciechi. Ogni spunto veramente originale rischierebbe di guadagnarci un « poveretto », anche parlando della gioia più sentita, e ribadirebbe il pregiudizio che siamo uomini diversi dagli altri, degni solo di compassione o al più di maraviglia, non di quel consentimento e comunione fraternamente umana, che sola conforta e appaga il cuore ».

Senza dubbio il genio creatore presuppone un'anima ricca di sensazioni e d'idee, ma la pienezza di vita intellettuale e morale alla quale il cieco può giungere può essere suffi-

ciente a farne un buon musicista. La musica evoca solo nei *visivi* tipici delle imagini visuali. E' ben vero che nessun compositore cieco s'è imposto al pubblico e lo ha conquistato; ma i compositori di genio non sono legione e fra i musicisti che compongono i ciechi costituiscono una infima minoranza, così da non meravigliare se non ve ne è ancora nessuno che occupi il primo posto. Nel ristretto numero di artisti ciechi molti sono stati assorbiti dalle esigenze materiali per assicurare il pane alle loro famiglie, per cui dovettero sacrificare le più belle ambizioni. Tuttavia non fu mai stabilita l'esistenza di attitudini eccezionali nel cieco. L'esperienza resta dubbia: se si confrontano 50 ciechi scelti a caso con 50 veggenti, il primato resterà ai primi, ma ciò può dipendere dal fatto che nelle scuole speciali nulla si trascura per sviluppare anche il minimo germe d'attitudine musicale. Per un'osservazione decisiva sarebbe necessario estendere l'esame a un gran numero di fanciulli, protrarlo per parecchi anni, sottoponendo i soggetti non soltanto agli stessi insegnamenti, ma anche all'influenza dell'identico ambiente.

Ad alcuni sembrò che la cecità favorisse lo sviluppo musicale; coloro che colpisce in tenera età avrebbero un vantaggio su coloro la cui prima educazione si è fatta col concorso della vista. Ma i fatti non confermano questa teoria. Un fanciullo, più tardi entra nella scuola speciale, meno probabilità ha di divenire un buon musicista, specialmente se fino allora non è stato circondato da persone che hanno avuto cura di fargli intendere la musica. Quelli ammessi incolti dopo i 15 anni disperino di imparare.

Più che l'età in cui è sopraggiunta la cecità, è fattore essenziale la data in cui s'inizia l'educazione. Quindi la necessità d'una lunga permanenza dei ciechi in una scuola speciale, anche per il fatto che il cieco non ha più doti del veggente e le disuguaglianze nelle attitudini vi sono tanto nel cieco che nel veggente.

I ciechi musicisti in generale hanno il vantaggio uditivo e la memoria. Per *memoria dei suoni* s'intende il potere riconoscere in maniera assoluta — cioè senza riferi-

mento ad altri suoni — l'altezza tonale di toni musicali e talora di semplici rumori. Questa facoltà si spiega ammettendo che i soggetti i quali ne sono dotati conservino, per la loro esperienza musicale, sicura memoria dei particolari dei differenti suoni, in modo da riconoscerli prontamente ogni qualvolta li odono. Essa presuppone adunque un certo grado di coltura musicale, ma è qualcosa di diverso dal potere di riconoscere l'esattezza dell'intonazione, la natura degli intervalli musicali, le qualità musicali di un brano; è qualcosa d'indipendente dal sentimento estetico o artistico della musica.

Ora, secondo il Gradenigo, i ciechi più spesso dei veggenti rivolgono la loro attenzione a ben fissare in mente le qualità dei suoni che ascoltano e a ricordarli: egli nell'Istituto di Torino vide una ventina di giovinette le quali tutte — in maggiore o minore misura — riconoscevano le note, errando talora solo di mezzo tono. La facoltà in parola è più squisita per le note medie della scala tonale; ma anche negli individui meglio dotati, come in qualche cieco, essa è strettamente limitata alla zona musicale propriamente detta.

L'arte aveva già intravveduto questa dote: e nella commedia di Giacinto Gallina, *I oci del cor,* la protagonista cieca dice che essa ascolta con attenzione e apprezza le più lievi sfumature e le modulazioni della voce di quanti la circondano, studiandole come espressione dei loro stati d'animo.

Per la comprensività musicale, i ciechi sono dunque generalmente pronti a seconda della loro coltura musicale e imparano facilmente a memoria. Essi hanno una percezione sicura di melodia e armonia, ma non ugualmente rispondono, in raffronto ai veggenti, nello sviluppo dinamico di una interpretazione. Si spiega così la credenza nel pubblico che i ciechi chiama freddi, mentre, forse per la loro deficienza, non possono sentire quello che rappresentò il substrato pel compositore veggente (cioè l'impressione che ebbe su questi la natura nelle sue varie manifestazioni) e quindi la linea nel suo svolgimento dinamico.

Un sordo nato può eccellere nelle arti che esigono la

vista; ma perciò non dobbiamo attribuirgli una notevole superiorità in queste arti. Lo stesso accade nei ciechi: « la perte d'un sens — conclude Villey — non seulement n'altère pas en nous le sentiment du beau, mais n'exerce aucune influence fatale sur les jouissances esthétiques des autres sens. Elle ne peut que les rendre plus precieuses et inviter à les cultiver avec une particulaire jalousie ».

*
* *

La solennità dell'argomento e la fama del nome di Beethoven impongono che io mi liberi della taccia di presunzione, quasi che da medico volessi qui assurgere alla funzione di critico d'arte (1). Certo io debbo allo studio della vita e dell'epistolario di Beethoven delle ore di grande godimento intellettuale e di elevazione spirituale: la figura morale di questo grande musicista è ammirevole e commovente. La tenerezza infinita che egli prova per tutte le cose buone e belle; la intima bontà dell'animo suo; la sua preoccupazione veramente « paterna » per il nipotino; preoccupazione che scende a piccoli particolari riguardo al vestiario e al modo di educarlo, che di solito verso un figlio ha soltanto una madre amorosa; il suo entusiasmo per l'arte e la scienza, i due fari luminosi della vita umana; la sua costante disciplina di lavoro, non mai trascurato anche quando era morso dai dolori delle sofferenze fisiche e morali più gravi; quello spirito di indipendenza e intransigenza, che ne facevano un solitario, ma anche un uomo libero di fronte ai potenti; quell'intrepidezza che nasce dal sentimento della propria superiorità, che talora si traduceva in parole di possente sarcasmo, talora in una esclamazione artisticamente tersa e perfetta e piena di profonda filosofia: — sono tutte

(1) Debbo qui ringraziare vivamente il colto e geniale maestro Aldo Cantarini, per la sua autorevole e veramente fraterna sollecitudine. Egli ha letto tutte le bozze del lavoro e mi ha prodigato suggerimenti e idee, di cui ho fatto tesoro, specie nella parte dottrinale relativa alla musica beethoweniana.

doti che — a prescindere dal genio musicale, — fanno del Beethoven un tipo umano di grande altezza e di purissimi lineamenti. Per quanto grande sia il contenuto ideale dell'opera sua, il tesoro che rimane in fondo alla sua anima lo supera infinitamente.

L'esame collaterale dell'opera beethoveniana che mi sono proposto ha rapporti di causalità o di dipendenza con la sordità del maestro e si mantiene nell'ambito di quegli studi sugli organi dei sensi e di quelle ricerche di fonetica biologica che perseguo da molti anni e che per loro natura rientrano nell'ordine scientifico che è a fondamento della medicina e formano una delle parti più attraenti della oto-laringologia.

Questa delimitazione dell'argomento valga anche a proteggermi dall'accusa di irriverente profanazione dell'opera del genio. Gli studi antropologici moderni — dal Lombroso al Sergi e al Patrizi, per non citare che i maggiori — hanno assunto l'indirizzo di una critica portata al suo grado estremo, che nella vita e nell'opera dell'autore geniale ricerca ogni minimo particolare, sezionando l'opera d'arte e analizzandone le fonti più recondite, ai più raffinati strumenti della scienza.

Non voleva già il vecchio Saint-Beuve — egli medico e studioso appassionato di anatomia — comporre con i suoi libri di critica, ove applicava il suo metodo di dissezione anatomica con meravigliosa delicatezza, «une histoire naturelle des esprits» ?

Questi nuovi metodi di indagine e di analisi applicati alla critica artistica trovano ancora diffidenze, incredulità e ostilità, anche perchè si crede — a torto — che la critica psico-antropologica sia tutt'una cosa con le esagerate e sovente erronee teorie riferentisi ai rapporti fra genialità e squilibrio mentale. Nulla di tutto ciò. Le influenze della costituzione fisica e psichica sull'opera d'arte sussistono anche nel più assoluto e perfetto equilibrio intellettivo e morale; e, sebbene tali influenze siano genericamente ammesse e vagamente intravvedute, occorre che la scienza le faccia oggetto delle sue investigazioni metodiche e le accerti con positivismo sperimentale rigoroso e schietto.

Un tal sottile indirizzo di conoscenza non poteva nascere che da medici, perchè l'*habitus* mentale dall'inizio dei loro studi li induce a questo lavoro di analisi minuta, di ricerca paziente, di ricostruzione indaginosa ; ed ogni giorno l'osservazione dei casi patologici li addestra in un esercizio analitico e sintetico che è strettamente connesso con l'arte medica. Ma, come non si può giudicare profanatore di cadaveri chi si piega nell'ansia della ricerca anatomica ; così non può dirsi irreverenza dell'opera artistica e della mente che l'ha creata il sottoporre ad esame metodico i fattori biologici del genio, le sue deviazioni patologiche. Fatto con sano criterio e con sobrietà di un severo eclettismo non asservito ad alcun preconcetto scolastico, questo è il modo di assurgere alla piena e completa intelligenza della vita dell'artefice e della sua opera, la cui bellezza si compone agli occhi dello studioso in una armonia che trae luce e forza persuasiva dalla conoscenza dei singoli elementi costitutivi.

Rivolgendosi ai fratelli in quel memorabile testamento di Heiligenstadt, Beethoven raccomandava : « se al momento in cui sarò morto il prof. Schmidt — suo curante — sopravviva, pregatelo a mio nome di descrivere la mia malattia. Unite alla sua storia clinica questo foglio, affinchè il mondo, per quanto è possibile, dopo la mia morte, si riconcili con me ». Lo Schmidt morì nel 1809 e il desiderio espresso dall'infelice maestro non venne, sino ad oggi, appagato.

Soltanto i piccoli uomini hanno da temere da un consimile metodo di minuta analisi, che sminuisce la loro personalità ; i grandi, quelli che sono come faci luminose sul cammino dell'umanità, ingigantiscono : l'opera d'arte è — come ogni manifestazione di vita — la risultante di un complesso di particolari e la grandezza dell'insieme si può e deve considerare come l'espressione sintetica della grandezza dei suoi elementi.

BIBLIOGRAFIA.

G. Bilancioni, *Importanza biologica e sociale degli organi dei sensi* (Conferenze e prolusioni, VI, 1913, 172). *La gerarchia degli or-*

gani dei sensi nel pensiero di Leonardo da Vinci (Giorn. di med. militare, 1919, f. 11, numero leonardesco).

COLLINEAU, *Le sourd-muet: état mental* (Arch. de l'anthropol. crimin., 1892).

G. GRADENIGO, *Sulla memoria dei suoni* (Arch. ital. di otologia, XXVI, 1915, 295).

A. ROMAGNOLI, *La mia prima visita a S. Pietro* (Annali di ottalmol., 1908, XXXVII, 151).

G. SERGI, *Genetica ed evoluzione. Le teorie di Mendel e delle mutazioni* (cap. VI. Gli uomini di genio; in Rivista di Biologia, I, 1919, 615).

P. VILLEY, *Le monde des aveugles. Essai de psychologie.* Paris, Flammarion, 1914.

TROMBETTA E. e OSTINO G., *I sensi ed il loro compenso nei sordomuti e nei ciechi* (Archivio ital. di otol., rinol. e laring., X, 1900, 273).

R. WAGNER, *Beethoven*, introduz. e traduz. di E. Fondi, Roma, 1913.

II.

Ludwig van Beethoven nacque a Bonn il 16 dicembre 1770, nella casa segnata col numero 382 nella Bonngasse, in una misera cameretta nella quale non si può entrare se non chinando il capo. La sua famiglia viveva a Bonn da due generazioni, essendo emigrata da Anversa in Germania nel primo trentennio del secolo XVIII.

Vi sono associazioni mentali che si impongono contro ogni nostro volere: così il nome di Beethoven, il cui pensiero musicale è prettamente tedesco, mi richiama d'un súbito la terra di Ulenspiegel, l'eroe popolaresco del '300 fiammingo. Dalla leggenda di Charles de Coster, che canta

La belle terre de Flandres,
Le joyeux pays de Brabant

non esce tanto una individualità caratteristica, quanto l'essenziale natura di un popolo e d'una razza, realizzata in figure vive, che vale a dar conto dell'accostamento spontaneo. Essa offre invero un repertorio fantastico, animato, di tutto ciò che in arte, vita e letteratura, si associa per noi al nome di civiltà fiamminga, con la sua compattezza civica, il suo realismo plastico, lo *jus* rivoluzionario, la instancabilità conviviale, gl'improvvisi ritorni di religiosità e di magia.

Sarebbe vano voler spiegare con questa origine fiamminga

alcune disposizioni o alcuni tratti del carattere di Beethoven: tutt'al più si potrebbe riferire quel gusto dello scherzo grossolano e della grassa risata al quale si lasciò andare talvolta, perfino nei momenti di maggiori sofferenze. Più importante è il tener presente un'altra circostanza: che cioè, il grande musicista nacque da un padre alcoolista e da una madre tubercolosa; poichè questa eredità contribuì, senza dubbio, ad avvelenare e ad abbreviare la sua esistenza.

Nelle vite di Beethoven se ne traccia la genealogia, ma senza fermare l'attenzione sulle possibili tare dirette o trasversali che vennero a inquinare la sua persona. Noi non condividiamo il pensiero di coloro per i quali genio e degenerazione sono termini equivalenti di un binomio ferreo e inflessibile; ma, d'altro canto, riteniamo non venga offuscata la gloria purissima del grande musicista riassumendone gli antecedenti ereditari.

Beethoven poteva ben dire «i miei avi discenderanno da me», poichè i legami corrono per una rete infinita di ripercussioni molteplici. Dato che nell'animale superiore la forma narra la storia filogenetica e l'uomo è costruzione paziente di una vita che ha radici nei secoli; la degradazione atavica si rivela qui nella sua nudità rivoltante, contagiosa, mortifera. Col grande maestro, che custodiva nell'intimo dell'infelice organismo tanti germi di malattia, scomparve l'ultimo vigoroso sopravvissuto di una stirpe colpita da condanna ereditaria.

A carico dell'orecchio medio e interno vi è una lesione tuttora oscura nella sua patogenesi, la *sclerosi auricolare*, l'*otosclerosi*, che determina una diminuzione di udito progressiva, senza cause valutabili e senza sintomi di rilievo, sino a raggiungere un altissimo grado di cofosi, la quale è eminentemente familiare, sovente ereditaria. E' raro che un difetto uditivo analogo non esista in altri membri della stessa famiglia e spesso si può riconoscere nel parentado di entrambi i genitori: così che tale carattere ereditario impende e grava allora in doppia misura sui figli.

Ora Beethoven — notavo altrove — era affetto da questa terribile e angosciosa infermità; studiando l'albero genea-

Casa di BEETHOVEN a Nussdorf
sita in Kahlenbergerstrasse, n. 26

Il ritiro di Gneixendorf
BEETHOVEN ha occupato la stanza corrispondente alla finestra d' angolo di destra, al piano nobile.

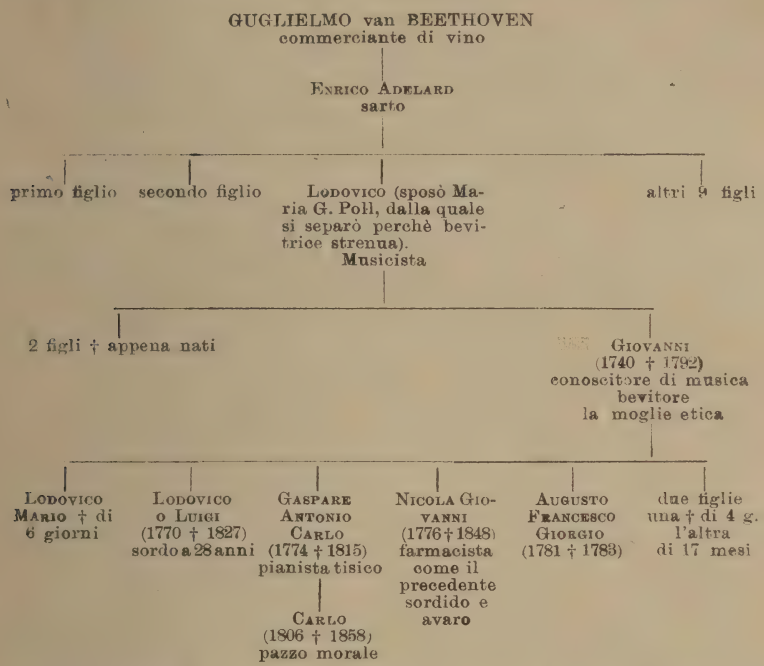
Casa ove nacque BEETHOVEN

Casa di BEETHOVEN
(Mödlinger Hauptstrasse, 1818-19)

(Dalla vita di BEETHOVEN di Th. von Frimmel, Berlin, 1901).

Danesi - Roma

logico del suo lignaggio non si ha nozione di altri individui ipoacusici, mentre si rilevano vari caratteri degenerativi o dei fattori di degradamento della razza. Negli ascendenti e nei collaterali non è infrequente l'abuso dell'alcool, la tisi (anche nella madre), la morte prematura, nei nati appena.



Nel caso di Beethoven si può pensare a un difetto primordiale di vitalità dei tessuti dell'orecchio — che contrasta con la vigoria musicale tutta propria delle composizioni del maestro — perchè è risaputo che i bambini che hanno avuto fratelli o sorelle nati-morti presentano di frequente delle anomalie teratologiche. E vi sono fatti ben noti circa la frequenza delle tare umorali, organiche e funzionali apportate, nascendo, dai figli di genitori tubercolosi.

Non ci fermeremo su questi fatti, per non concedere loro più valore di quanto ne abbiano; anche perchè lo schema dettato da Morel circa le manifestazioni degenerative che si scolpiscono nei discendenti degli alcoolisti, secondo la legge dell'accumulazione ereditaria, presenta delle eccezioni.

Dobbiamo tuttavia notare che il talento musicale — come quello matematico — quando è ereditato origina dal padre e vale a tal proposito il ricordo di Bach con i suoi undici figli dotati tutti, più o meno, di ottime virtù musicali.

*
* *

Il padre di Luigi, Giovanni, era *tenore di corte*, nella cappella dell'arcivescovo elettorale di Colonia; i suoi modesti guadagni, erano in gran parte destinati al bere. In un documento dell'epoca è nominato come dotato di « una voce sciupata . . . è stato lungo tempo in servizio, è molto povero, ha una tollerabile condotta ed è ammogliato », descrizione mite del musico beone le cui dissipazioni gettarono una profonda tristezza sulla prima giovinezza del grande maestro.

La miseria causata dal vizio del padre, e sopportata da sua madre con la stanca pazienza di una ammalata, fu per Beethoven la prima esperienza della vita; ed era quanto bastava per soffocare in un fanciullo i germi del genio. Ma la miseria di questa famiglia vegetava in una città lieta e fiorente, dove la musica veniva coltivata con passione; e *per li rami* dei Beethoven il trasporto per la musica si tramandava di padre in figlio.

Per l'arte musicale il piccolo Luigi dimostrò presto notevole disposizione, e suo padre pensò di trarne profitto facendone un « fanciullo prodigio » come Mozart o Muzio Clementi: inchiodò il figlio davanti a un pianoforte e lo condannò ai lavori forzati, picchiandolo quando si ribellava, facendolo suonare finchè dalle unghie del disgraziato spicciava il sangue. « Fin dall'età di quattro anni — scrive Beethoven all'elettore di Colonia, Massimiliano Federico, nel 1783 — la musica divenne la principale occupazione della mia tenera età ».

Il giovane Luigi era senza dubbio d'una tempra difficile; indipendente per eccellenza ed avendo un particolare concetto dell'arte, egli disprezzava il metodo ordinario d'insegnamento musicale. Oltre a ciò non fu affatto un *precoce* come compositore, almeno paragonato a Mozart e ad Händel.

Ragazzo nato in un ambiente grossolano, natura timida, riottosa, poca comunicativa, chiusa in una ruminazione d'incertezze, di crucciose velleità, di ombrosità tormentose, di sensibilità taciturna, di penoso senso d'isolamento: forse questo continuo affannare e oscillare interno è in ciascuno di noi, come a marzo una nuvolaglia inquieta e vagante; ma di solito non vi si dà attenzione, mentre si ascolta lo stillicidio interno nella caverna oscura di un'anima squisita in embrione.

Lo scopo di Giovanni era di far sì che il giovanetto toccasse al più presto alla maggior virtuosità; e per far stupire il pubblico con quella precocità forzata ricorse anche all'espediente di fingere che il ragazzo fosse di due anni più giovine. Luigi stesso fu ingannato da questo sotterfugio, e lo rimase fino al 1810, quando, avendo intenzione di ammogliarsi, estratta la sua fede di nascita, venne a conoscere la verità.

Grazie alla dura ambiziosa disciplina paterna, Beethoven già a nove anni eseguiva con molta grazia le suonate di Haydn, di Mozart, di Clementi: e per molti anni come *virtuoso* rimane quasi senza rivali, finchè la sua crescente sordità gli impedì di distinguere le *nuances* della propria esecuzione.

Ben presto il padre non ebbe più nulla da insegnargli, e lo affidò a vari maestri, il principale dei quali fu il dolce e affettuoso Cristiano Neefe, che non soltanto proseguì l'educazione del ragazzo e lo guidò nei suoi primi saggi di composizione, ma anche concorse a fargli ottenere — quando Beethoven aveva tredici anni — un posto di *organista aggiunto*. Così il giovinetto, funzionario stipendiato dalla cappella dell'elettore, potè recare un sostegno materiale alla famiglia.

Getta molta luce sulle condizioni musicali dell'epoca una lettera di Mozart al Padre Martini, l'insigne musicista di Bologna, che è interessante conoscere. Ne trascriviamo un brano, conservandone la ortografia e le curiose espressioni, quali le offre Corrado Ricci in un suo studio: «... Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illumminarsi l'un l'altro, e d'affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze

e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d'esser più vicino per poter parlar e raggionar con vostra Paternità molto Rev.da. Vivo in un Paese dove la Musica fa pochissima Fortuna, benchè oltra di quelli, chi ci hanno abbandonati, ne abbiamo ancora bravissimi Professori e particolarmente compositori di gran Fondo, sapere e gusto. Per il Teatro stiamo male, per mancanza dei Recitanti. Non abbiamo Musici, e non gli averemo sì facilmente, già che vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto a scrivere per la Camera e per la chiesa: e ne son quivi altri due bravissimi Contrapuntisti, ciò è il signor Haydn e Adlgasser. Il mio Padre è Maestro della chiesa Metropolitana, che mi dà l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro essendo il mio padre già 36 anni in servizio di questa Corte e, sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in Età, non lo se ne prende a core, si è messo alla Letteratura per altro già suo studio favorito. . . » (Salisburgo, 4 settembre 1776).

***

La fatica alla quale fu costretto nella sua prima adolescenza e la miseria della sua vita in casa nutrirono in Beethoven il germe del sospetto e della misantropia che formano un lato così doloroso del suo carattere e che doveva accrescersi con la sordità. Ma non tutto era triste nella sua giovinezza.

Gli splendidi dintorni di Bonn, il Reno e le sette colline furono una sorgente di sempre nuovi e indimenticabili piaceri pel futuro autore della *Pastorale*, nel quale l'amore della « radiosa giocondità della gioiosa e bella natura » (come si esprime in una lettera alla Bigot, 1808), era una irrefrenabile passione. Una gita fatta da Bonn a Mergentheim dai principali membri dell'orchestra di Bonn, per rallegrare la villeggiatura del loro signore — di poi celebrata nei canti del poeta renano Alessandro Kauffmann — visse nella me-

moria di Beethoven come « una ricca sorgente delle più belle imagini ».

Morto nel 1784 l'arcivescovo elettore Massimiliano Federico, il suo successore, l'arciduca Massimiliano Francesco d'Austria — figlio di Maria Teresa — grande amatore di musica, rivolse il suo favore a Beethoven, del quale si occupò un altro protettore, il ciambellano conte Waldstein. Così il giovane musicista aveva nel Neefe un maestro perfetto e alla Corte valida protezione. In una famiglia di amici, poi, egli ebbe la fortuna di trovare quegli esempi di vita calma, agiata e serena che mancavano nella sua: entrato come maestro di piano nella casa della vedova di un consigliere aulico, la signora von Breuning, ben presto divenne intimo di quella famiglia, e di lui la buona signora si occupò con affetto materno, coltivando il suo spirito e il suo cuore.

In tal modo Beethoven arrivò alla adolescenza senza staccarsi mai da Bonn. Ma nel 1787, forse per suggerimento del conte Waldstein, l'elettore Massimiliano mandò il suo giovane organista a Vienna, alla capitale musicale d'Europa. Quel viaggio non durò che poche settimane; e a Vienna il giovane fece meravigliare Mozart con le sue improvvisazioni.

Già nutriva nel suo grande cuore un'ambizione messianica e vi si aveva traccia dello sforzo per ascendere dall'informe al perfetto, dal buio alla luce. Il genio e l'arte sono coscienza, interiorità, architettonica; e per Beethoven l'arte è concretezza, è coesione, è volontà totale.

Era tornato da poco a Bonn quando, il 17 luglio del 1787, ebbe il dolore di perdere la madre di tisi. Egli stesso temette d'essere colpito dal male che l'aveva tratta alla tomba, e da quel timore non si liberò mai: « Era per me una così buona, una così cara mamma, la mia migliore amica! Oh, chi era più felice di me, quando potevo ancora pronunciare il dolce nome di madre, ed esso era inteso! A chi posso ora dirlo? alle mute imagini della sua fisionomia che compone la mia imaginazione? Dal mio ritorno non ho ancora avuto un'ora di pace serena; sono stato sempre tormentato

dall'asma e debbo temere che ne derivi l'etisia; a ciò si aggiunga la melanconia, che è per me un male quasi altrettanto grave del morbo ai polmoni » (al dott. Schade, Bonn, 15 del mese di autunno 1787).

Rimasto vedovo, Giovanni Beethoven si diede più sfrenatamente ancora al bere, e il carico della famiglia cadde su Luigi; il quale lavorava attivamente, non accontentandosi delle sue funzioni di organista, aggiungendo a queste numerose lezioni un posto nell'orchestra del teatro di Bonn.

In breve egli potè presentarsi al pubblico come compositore ufficiale, poichè morto Giuseppe II, Beethoven fu incaricato di scrivere in suo onore una cantata funebre, e un'altra ne scrisse per l'incoronazione del nuovo imperatore Leopoldo.

Beethoven era avviato alla carriera del musico di Corte. Ben presto si sentì a disagio nella sua piccola città: dal fugace soggiorno a Vienna era tornato col desiderio di fermarsi nella capitale dell'impero, e dopo che Haydn, di passaggio per Bonn, avendo udito il giovane musicista, lo incoraggiò ad approfondire gli studi, dichiarandosi pronto ad accoglierlo come allievo, Beethoven, un mese prima della morte del padre, sui primi di novembre 1792, a 22 anni, partiva di nuovo per Vienna. L'elettore Massimiliano ve lo mandava perchè completasse la sua coltura, conservandogli il titolo e lo stipendio di organista; emolumento che gli fu corrisposto per sedici mesi, fino al giorno in cui la rivoluzione francese scacciò da Bonn l'elettore, il quale, il primo marzo 1794, licenziò teatro o orchestra e si ritirò a Monaco.

Così il maestro toccava la soglia della sua virilità consapevole.

*
* *

A Vienna, protetto e aiutato da nobili e potenti mecenati Beethoven trascorse l'intera vita in condizioni finanziarie modeste lavorando e componendo, come egli spesso confessa, per vivere — *otium est vitium*, scrive a Grillparzer nel 1823 — e tutto dedito all'arte sua, alla composizione principal-

mente che solo poteva sollevare l'animo oppresso da grave tristezza, poichè ancor giovane egli era caduto vittima di un male terribile, specie per un uomo della sua professione e del suo carattere: la perdita dell'udito sempre più grave. Ciò non solo lo obbligò a rinunciare alle sue maggiori sorgenti di lucro, a dare concerti di piano e alla direzione di orchestra, ma aumentò la sua suscettibilità naturale a tal punto da renderlo sospettoso, cupo, misantropo. Per di più egli fu sfortunato con i suoi parenti. Suo padre sempre debole e buono a nulla, aveva finito col darsi tutto all'alcool; i suoi fratelli non sapevano in alcun modo apprezzarlo e uno di essi, Giovanni, era verso di lui così egoista e ingannatore che Beethoven aveva preso a chiamarlo *pseudo-fratello*. A tutte queste avversità bisogna pensare per spiegarsi e scusare il lato stravagante del suo carattere.

Un avvenimento di famiglia ne sconvolse l'esistenza e la ridusse, gli ultimi undici anni di vita, a una serie ininterrotta di affanni e di dispiaceri domestici. Nel novembre del 1815 moriva di tisi suo fratello Gaspare Antonio Carlo, impiegato nell'amministrazione del debito pubblico, lasciando, oltre alla vedova — una donna indegna — un figlio, Carlo. Di questo fanciullo Beethoven credette suo dovere occuparsi; e lo fece con sincero affetto, con tenerezza infinita, come attestano le lettere allo stesso ragazzo e ai suoi precettori, strappandolo alle funeste influenze della donna che egli chiamava « regina della notte » e che gli procurò una quantità di dolori. La sua bontà verso il nipote non ebbe il meritato compenso: Carlo cominciò ben presto ad affliggerlo con il suo contegno e con la sua tendenza alla dissimulazione. Per poter tener seco il giovanetto, Beethoven dovette avere una casa propria e diventò vittima e preda delle fantesche e delle cuoche, che licenziava e mutava di continuo.

Benchè lo aiutassero una sua buona amica, la signora Streicher, e un giovane che gli era sinceramente devoto e che sarà poi suo biografo, Antonio Schindler, la sua casa era in uno stato di perpetuo naufragio, come scrive al Del Rio (novembre 1816).

Tutte quelle preoccupazioni immiserirono la sua produ-

tività artistica e, per quattro anni, egli scrisse poco, tanto che i suoi nemici dicevano che si era esaurito: *eer hat sich ausgeschrieben.*

Le cose peggiorarono quando la sua salute cominciò a declinare: mentre continuavano le crisi di enterite, alle quali andava soggetto, una bronchite che lo tenne costretto a letto nell'inverno 1816-17, gli lasciò un catarro cronico; nel 1821 fu colpito da ittero; nel 1823 una congiuntivite lo privò per parecchie settimane dell'uso degli occhi; nella primavera del 1825 ebbe a soffrire una seria malattia intestinale. Intanto faceva sempre maggiori progressi la sordità, e dal 1816 in poi tutti coloro che venivano in relazione con lui non potevano intrattenersi se non per iscritto, a mezzo di quei « quaderni di conversazione » di cui lo Schindler, che ne fu il depositario, lasciò circa undicimila pagine alla Biblioteca Reale di Berlino.

Fra tante tempeste di passione e rovelli politici e crucci familiari egli si placava in quell'oasi di musica, di luce e d'amore, che fioriva nell'anima sua nobilissima. Per Beethoven, istintivamente, la bontà è la prima saggezza. Ne è testimonio eloquente il suo epistolario.

A Carlo « del suo cuore » raccomanda: « obbedisci a me soltanto e l'amore e la felicità dell'anima assommeranno nella umana felicità... e tu unirai una esistenza interiore all'esteriore... ». Al precettore del nipote prega « di fare appello prima di tutto ai suoi sentimenti e al suo cuore, chè quest'ultimo è la leva di tutto ciò che v'ha di grande ».

E reclamando il diritto di tutela per il figlio del defunto fratello, scrive alla Municipalità di Vienna (1° febbraio 1819): « ... sin da quando era vivo suo padre, mio nipote mi era stato riserbato da lui ed io confesso che mi sento più di qualunque altro chiamato a infiammarlo con l'esempio della mia virtù e della mia attività ».

*
* *

Dopo il 1820 la vita di Beethoven fu un succedersi di eventi disastrosi di cui i quaderni dànno un'imagine con-

fusa e desolante. Suo fratello Giovanni, arricchitosi con forniture di guerra, divenne proprietario sul Danubio, ma fu sempre un grossolano « parvenu » e certo non intendeva il linguaggio di Beethoven quando questi gli scriveva: « la mia arte mi procura degli amici, della stima; che cosa posso desiderare di meglio? » (1796): ritiratosi dal commercio, si stabilì con lui a Vienna, e speculava sugli imbarazzi finanziari di Luigi, prestandogli del danaro in cambio del quale si faceva dare opere inedite, che negoziava poi per proprio conto. Si stringeva attorno a Beethoven tutta una rete d'intrighi e di pettegolezzi, dei quali invano egli cercava di liberarsi. Avrebbe voluto fare come Haydn, andare a Londra e tornare ricco.

Nel 1823 cercò di guadagnare qualche po' di danaro con la *Messa in re*, organizzando nelle corti straniere una sottoscrizione per i primi esemplari; ma il risultato dell'impresa fu meschino. La «Società Filarmonica» gli aveva ordinato un oratorio intitolato la *Vittoria della Croce*, ma egli non potè neppure incominciarlo. Il poeta Grillparzer gli portò un libretto d'opera, *Melusina;* egli vi pensò, fece i primi abbozzi, ma morì senza averla scritta.

Nel maggio 1824, dopo un concerto trionfale in cui Beethoven diresse la sinfonia con cori senza che il suo orecchio ne percepisse una sola nota, deluso nella speranza di un brillante incasso, sospettò di infedeltà l'ottimo Schindler, e lo mise alla porta, rivolgendosi ad un altro amico, Carlo Holtz, di cui solo più tardi riconobbe la perfidia, tanto che lo chiamò « il suo Mefistofele ».

Nel 1826 il nipote, Carlo, il quale si era abbandonato ad ogni sorta di stravizi, tentò di suicidarsi. Beethoven ne provò gran dolore, e, quando il giovane fu ristabilito, lo condusse seco a Gneixendorf, presso Vienna, in una tenuta di suo fratello Giovanni e lì passarono la fine dell'autunno.

Il primo dicembre Beethoven tornò a Vienna. Per fare il viaggio aveva pregato Giovanni di prestargli la sua vettura chiusa, ma quello si rifiutò; costretto a viaggiare in carrozza aperta prese una infreddatura, che diede il tracollo al suo rovinato organismo.

Intorno al letto sul quale il disgraziato era inchiodato, si svolse una deplorevole tragicommedia fra i medici e Giovanni, il quale — ricordandosi di essere stato farmacista — pretendeva somministrargli rimedi da donnicciola. La generosità della Filarmonica di Londra, che nel marzo 1827 gli anticipò a mezzo del Moschelès 100 sterline sugli introiti di un concerto a suo beneficio, contribuì a raddolcire i suoi ultimi giorni.

Il 23 marzo firmò un testamento in cui nominava erede universale il nipote Carlo. Il giorno seguente la sua estrema debolezza spaventò il buon Schindler, che, dimentico del passato, era tornato ad assisterlo. « Il medico — riferisce Schindler — gli scrisse pregandolo in nome di tutti gli amici di lasciarsi somministrare i sacramenti; ed egli rispose con calma: — Lo farò. — Appena allontanato il prete, l'ammalato disse a me e al giovane Breuning: — *Plaudite, amici, comoedia finita est* ».

Due giorni dopo, mentre infuriava un violento temporale, Beethoven spirava, dopo penosa agonia. Ai funerali, il 29 marzo, concorse una folla enorme. Fu sepolto nel vecchio cimitero di Wärhing; davanti alla fossa l'attore Anschutz lesse una orazione funebre scritta da Grillparzer.

Nell'ottobre del 1903, di ritorno da un viaggio in Italia si uccise a Vienna — nella vecchia casa dov'era morto Beethoven — Ottone Weininger, il riassertore veemente e appassionato dell'idea morale insegnata da Kant, che volle costringere l'esigenza dell'imperativo in ogni aspetto della vita, dell'arte, della storia.

Il ricordo di Beethoven è legato alle rive del Reno più intimamente di qualsiasi altro paese tedesco. Vienna la città in cui egli passò quasi tutta la vita e scrisse i suoi capolavori — egli si compiaceva che i conoscenti potessero indirizzargli la corrispondenza col solo cognome e la città — ha conservato minore traccia di lui: si ha appena il sentimento della sua presenza nell'abbandonato campo di Wärhing, dove non v'è che il suo nome sopra una tomba vuota; vi aleggia soltanto l'anima immortale simboleggiata dall'angelica farfalla:

Mon âme aux mille voix que le dieu que j'ádore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.

L'imagine rimane ancora sempre viva nella valle del Reno, dove passò i primi venti anni della vita; a Bonn, dove nacque e dove fiorirono i primi sogni giovanili; a Coblenza, dove dimorava il suo amico Wegeler e la gentile « Lorchen », la sua compagna d'infanzia Eleonora Breuning e dove i nepoti del « buono e caro Wegeler » — sembrano scritte per lui le parole che Beethoven dirigeva a Ries « il fondamento dell'amicizia reclama la più grande somiglianza di anima e di cuore negli uomini » — conservarono preziose reliquie, i ritratti e le lettere del grande musicista; a Magonza, dove comparvero le sue ultime grandi opere, la *Messa in re* e la *Nona Sinfonia,* e dove furono spedite le sue ultime lettere, l'ultima da lui diretta e firmata otto giorni prima di morire. In una di queste nell'angoscia esclama che ha dovuto « soffrire la morte in questa vita » (a Moschelès, 14 marzo 1827).

La parca sigillò nel nulla la canora vita mortale di questa catena labile e breve di anni, tessuta con le pulsazioni di un grande cuore d'oro e col ritmo alato di una fantasia materiata di luce. La sua vita fisica fu un disfacimento continuo che ebbe presto fine in un pugno di polvere imprigionato in un sepolcro. Ma la sua vita spirituale fu luce e fuoco, così che egli potè chiudere in un circolo magnetico di poesia e di sogni l'ideale che gli risplendeva nell'anima.

*
* *

La figura fisica di Beethoven ha un fascino veramente eccezionale. Quella sua testa massiccia che pare la cupola di un tempio; quella sua bocca tagliata come una spaccatura granitica dal colpo di una folgore: simboli di disprezzo supremo e di orgoglio indomabile; quelle sue mani che paiono calde della recente fatica creatrice di un mondo; quei suoi occhi tempestosi sotto il nembo delle ciglia sel-

vagge: tutto in quest'uomo spira un'atmosfera invincibilmente nuova e personale.

Arduo còmpito fu quello di ritrarlo nel marmo. Nel monumento di Max Klinger a Lipsia, Beethoven è nudo su di un trono di bronzo con una grande aquila di marmo nero ai piedi. Un volto abbuiato e come chiuso in un doloroso sforzo di pensiero e di volontà sopra un poderoso corpo chino in avanti; i pugni sulle ginocchia e sulle ginocchia un drappo di marmo variegato; sormonta lo schienale un fregio a intarsio tempestato di putti in rilievo, facce serene o pensose — le sonate, le sinfonie... — e sono d'avorio o d'altro prezioso materiale; a tergo, accennate sul bronzo, figure simboliche, croci.

Si rimane perplessi dinanzi a quel corrucciato atleta, a quel pomposo materiale policromo, ma finisce per vincervi una impressione di potenza e d'armonia. Così lo scultore aveva concepito l'uomo dell'*Eroica:* in trono da Giove sinfonico.

Complicato artista il Klinger: la sua arte fu sempre mescolata a pensiero filosofico, letterario, religioso, musicale, ciò che qualche volta aggravò, rese astrusa l'espressione, ma più sovente la nobilitò, l'arricchì: ha tradotto Brahms in acqueforti; ha ritratto Wagner; ha dedicato cicli all'idea della morte; ma frammezzo scherzò faunescamente e bulinò inni alla bellezza. In pittura ricorda talora Böcklin, cieli, prati, scogli, donne; ma non appartenne a scuole, lavorò in disparte a soddisfare il suo bisogno del grandioso in pittura e scultura, il suo desiderio di materiale prezioso e di tentativi bizzarri, combinando pietre colorate, dando occhi d'ambra a Salomè e viaggiando alla ricerca di marmi degni del suo Beethoven.

E sebbene per il Mantuani (1), oltre il « vero » Beethoven nel lavoro del Klinger manchi, e sopratutto, ciò che egli

---

(1) J. Mantuani, *B. und Max Klinger's Beethoven Statue*, Wien, 1902; P. Schumann, *Max Klinger's B.*, Leipzig, 1902; F. Zimmermann, *B. und Klinger, Eine vergleichend-ästhetische Studie*, Dresden, 1906.

dice il carattere specificamente musicale; per lo Schumann in quella statua è «una potente serietà, qualcosa come uno sdegno trasfigurato, impressa nei tratti del volto; dietro a questa larga fronte abbassata, la quale incornicia il folto dei confusi capelli, la fantasia creativa lavora, quella fanfasia i cui poderosi fatti ci trascinano, arbitri di noi, verso tutte le altezze e le profondità dell'umano sentire; noi assistiamo, muti e sommessi, all'atto di questa sublime attività poetica del genio creatore».

***

Il ritratto del maestro è stato tracciato da molti scrittori; ma nessuno è riuscito a darne un'imagine definitiva. Gli è che la sua fisionomia può ben dirsi fatta di perpetui contrasti; ed eguali antinomie — che Cesare Lombroso ha diligentemente elencate nel suo *Uomo di genio* — si riflettevano nella sua condotta, nei contrasti, nelle speranze, nei naufragi di tutta la sua vita.

«La bellezza e la nobiltà — dice Wagner — si equivalevano ai suoi occhi: questo, con ammirevole forza, esprimeva la sua fisionomia. Il mondo della forma molto poco lo penetrava: chè il suo sguardo, di acutezza quasi strana, vedeva nel mondo esterno soltanto certe importunità che infastidivano il suo mondo interno, e la sua unica relazione con quel mondo fu di rimuovere quelle importunità. La contrazione diviene la caratteristica del suo volto; il ghigno della sfida gli contrae il naso, gli torce la bocca che non si apre affatto al sorriso, ma solo al riso enorme. Se, per assioma fisiologico, un gran cervello dovesse essere chiuso in un involucro osseo sottile e delicato, quasi per facilitare l'immediato riconoscimento delle cose fuori di noi, in lui si osserverebbe il contrario; poichè l'esame compiuto, alcuni anni fa, sulla spoglia mortale di Beethoven mostrò che il cranio era di uno spessore e di una solidità affatto insoliti, in armonia con un' armatura ossea di straordinaria durezza. Così la natura mise al sicuro il suo cervello di eccessiva delicatezza, affinchè egli non potesse vedere che

all'interno e in piena quiete potesse esercitare la sua contemplazione interiore » (1).

Ludwig v. Beethoven era di statura piccolo, grosso: di costituzione atletica. Aveva il volto largo, rosso cupo, la fronte alta e prominente, i capelli nerissimi fitti, nei quali sembrava che il pettine non fosse mai passato; gli occhi di un colore turchiniccio, non grandi e affondati, erano vivacissimi, ma spesso si volgevano con sguardo malinconico. Aveva il naso piccolo e largo, la bocca delicata, col labbro inferiore sporgente; una profonda fossa nel mento dal lato destro dava alla faccia una strana dissimetria.

Nel busto che ne eseguì lo scultore Franz Klein, il quale ne prese la maschera nel 1812, si vede come avesse la fronte ampia, il naso retto, la mascella sporgente, la bocca arcuata, il labbro inferiore prominente. I capelli, che egli aveva abbondanti, indocili e neri, prima che toccasse il suo quarantesimo anno, erano divenuti grigi. Aveva la pelle butterata dalle cicatrici della vaioloide, di color bruno, prima che la malattia l'avesse ingiallita (2).

---

(1) Le ultime parole richiamano queste altre, scritte dal celebre alienista Andrea Verga: « la grossezza e la solidità delle pareti ossee rendono impossibile ogni esame diretto dell'encefalo... nessun organo è tanto inaccessibile alle esplorazioni tattili quanto il cervello ». (*Dell'esame del cranio dei pazzi*, Milano, 1886).

(2) Ecco la storia di quella maschera. Beethoven si trovava presso il fabbricante di pianoforti Streicher, che aveva commesso al giovane scultore Franz Klein il non facile incarico di modellare il volto dell'impaziente ed irascibile compositore. Questi si sedette, la faccia rasa ed oliata, due tubi alle narici per respirare, due cuscinetti sulle palpebre. La poltiglia di gesso sparsa sul suo viso cominciava già a rapprendersi, quando il soggetto credette di soffocare e strappò la maschera già in parte consolidata. La signora Nanette Streicher unì le sue alle preghiere degli astanti, il maestro si rassegnò, e fu fatta una seconda prova che riuscì. Su questa maschera si scorgono anche le cicatrici del vajolo, una delle quali sformava la metà destra del mento. Ampia, sfuggente, quasi rotonda la fronte, verso cui salgono dalle radici del naso due rughe butterate: naso breve e largo; due pieghe da questo agli angoli della bocca; e questa larga e con labbra sottili, almeno quand'erano serrate come durante l'operazione.

Egli avrebbe potuto ripetere quanto Orazio diceva di se stesso:

Corporis exigui, praecanum, solibus aptum
irasci celerem tamen ut placabilis essem.

In alcuni ritratti egli appare quasi corrucciato; in altri con uno sguardo ora profondo e penetrante, ora sognatore. Il suo sorriso era dolce; il riso invece sgradevole, il riso di un uomo non abituato alla gioia; infatti l'espressione consueta del suo volto era di melanconia, di una tristezza che sembrava incurabile. A lui potevano adattarsi le parole che un diplomatico francese, guardando intensamente il Goethe, esclamò: « Voilà un homme qui a eu beaucoup de chagrins ». Se le stigmate dei suoi dolori le aveva su la faccia, si pensi se non erano anche nel cuore!

Ma questo volto si trasfigurava subitamente, sia negli accessi d'improvvisa inspirazione che lo coglievano perfino nella via e facevano stupire i passanti, sia quando veniva sorpreso seduto al pianoforte: allora i muscoli della sua faccia si accentuavano, le vene si inturgidivano, gli occhi assumevano un' espressione di selvaggia ferocia, la bocca tremava, era una figura veramente shakespeariana.

Camminava rapido, vigorosamente eretto; divenuto sordo, s'avanzava senza badare a nessuna cosa intorno, tutto sprofondato nel silenzio e nel sogno. Quando si sentì irreparabilmente condannato alla sordità, e i suoi capelli incominciarono a incanutire, i numerosi visitatori turbati e palpitanti videro in lui qualche cosa di spettrale; egli aveva « l'aspetto di un incantatore sopraffatto dagli stessi spiriti da lui evocati ».

Ignaz von Seyfried e Grillparzer lo trovano pieno di slancio, vivo, giocondo, spiritoso, cortese con tutti, vestito in modo ricercato; essi quasi non si accorgono della sua sordità e lo giudicano in ottima salute, soltanto notano la sua vista debole. E' anche l'idea che gli dà un ritratto di una eleganza romantica e un poco artificiosa che gli dipinge W. J. Maehler nel 1805.

Beethoven era infatti di una media miopia. Venne da

diversi riferito che per istrada portava appeso al collo con un cordone un doppio occhialino o un monocolo. Egli faceva uso di lenti quando voleva distinguere bene qualcosa in lontananza; d'ordinario non portava occhiali. L'oculista Cohn di Breslau esaminò le lenti usate da Beethoven che si conservano nella casa di Bonn. Sono lenti concave di -4,0 -3,0 e -1,75 diottrie.

Von Seyfried dice che la sua debolezza di vista era stata causata dalla *petite vérole*, e che lo obbligava sin da giovane a ricorrere spesso agli occhiali. La miopia doveva contribuire al carattere sbarrato del suo sguardo. Le sue lettere del 1823-24 contengono frequenti cenni in cui si lamenta delle sofferenze che gli procurano gli occhi (1° luglio 1823 all'arciduca Rodolfo, parla di « un violento mal d' occhi »; alla direzione della Società dei musicofili, 23 gennaio 1824).

Il musicografo Federico Giovanni Rochlitz — morto nel 1832 — che lo vide negli ultimi anni, così lo dipinge: « Si je n'avais été prévenu, son regard m'aurait déconcerté, non moins que sa tenue négligée et un peu sauvage, ainsi que ses cheveux noirs, epais, tombant autour de la tête. Figurez-vous un homme de 50 ans, d'une taille petite, un peu voutée, mais très-forte, ramassée et singulièrement osseuse, avec un visage rond, coloré, de la forme d'une pomme de pin, des yeux inquiets, brillants, dont le regard fixe vous perce. Aucun mouvement dans l'expression du visage, ni dans ses yeux si pleins de vie et de génie; un mélange de bonté naturelle et de timidité. Dans toute la tenue, cette tension soucieuse pour ecouter, particulière aux sourds qui sentent vivement. Une parole gaie, jetée librement, à laquelle succède un profond silence. Ajoutons à cela cette pensée qui préoccupe sans cesse ses auditeurs: voilà l'homme qui fait eprouver une joie ineffable à des millions de ses semblables ».

Non minore contrasto presenta Beethoven dal punto di vista morale. Da un momento all'altro egli passava ai sentimenti più opposti, dalla tristezza all'allegria, dall'ira alla dolcezza, dallo scoramento alla risoluzione, dalla fermezza all'indecisione. Sembrava a rigore scritta per lui la frase di

IL MONUMENTO A BEETHOVEN

opera di Max Klinger

Danesi - Roma

Faust: « *Ahimè! Due anime abitano nel mio petto!* ». E' proprio dei sordi, a seconda del tormento dei rumori auricolari, del senso di chiuso all'orecchio, dei dolori gravativi all'occipite o al vertice, fenomeni che talora dànno un po' di tregua, il passare dalla euforìa alla più cupa disperazione.

L'udito — come scriveva Giulio Cesare Vanini, nell'*Anfiteatro,* XXIX — serve per la disciplina e la comunione del vivere sociale; esso riguarda l'anima prima d'ogni altra cosa ed è disposto per la vita della società.

Il detto del martire filosofo panteista doveva trovare ben triste e dolorosa esperienza in Beethoven, pieno di contraddizioni e di ansie, d'audacia e di timidezza, d'eleganza e di semplicità, d'ambizione e di malinconia.

Egli amava la società, la conversazione e lo scambio delle idee; e una dolorosa infermità lo fece rinchiudere in se stesso, lo rese tetro, misantropo. Nella lettera a Teresa Malfatti scrive: « Io vivo molto solitario e tranquillo; sebbene qualche volta un po' di luce si affacci alla mia anima, tuttavia, da quando tutti Loro si sono allontanati, si è prodotto in me un vuoto incolmabile, così che neppure la mia arte, che di solito mi è tanto fedele, ha ancora potuto trionfare ».

E a Carlo Amenda (Vienna, 12 aprile 1815): « Mille volte ti penso e ricordo la tua semplicità patriarcale; quanto spesso ho desiderato avere intorno delle persone come te. Purtroppo, per il mio bene o per quello degli altri, il destino si rifiuta di coronare i miei voti: posso dire che io vivo quasi *solo* qui, nella più grande città della Germania, poichè debbo vivere separato da quanti io amo o potrei amare ».

Dotato di un temperamento oltremodo sensibile basta un nonnulla per rattristarlo o per dargli una gioia infantile. Scrive alla sua amica d'infanzia, Eleonora de Breuning: « Che bella sorpresa per me la cravatta lavorata di vostra mano! Sebbene la cosa sia stata graditissima, svegliò in me dei sentimenti di malinconia. Ebbe effetto di richiamare il tempo passato e la vostra condotta generosa verso di me mi riempie di confusione. Invero, io non pen-

savo di essere per voi più degno di un ricordo. Oh! se voi aveste potuto essere testimone ieri delle mie impressioni a tal proposito non trovereste certo nulla di esagerato in ciò che vi dico qui, che il vostro ricordo mi ha fatto piangere e mi ha reso molto triste... ».

La sua intelligenza acuta, che gli infondeva grande fiducia in sè stesso e nella propria esperienza, lo portava a vivere e pensare indipendente, senza curarsi delle altrui opinioni universalmente apprezzate per buone.

Insieme con un grande buon senso che rendeva Beethoven immune da molte noie e brighe della vita sociale (« io sono in società come un pesce sulla sabbia, — scriveva a Bettina Brentano, 11 agosto 1810 — che si volta e rivolta e non può fuggire, sino a tanto che una benevola Galatea non lo sospinga nel vasto mare »), egli aveva una irritabilità di carattere che mai gli faceva trovar posa nella stessa casa. E così di continuo cambiava alloggio o perchè non vedeva sole abbastanza o perchè non gli piaceva l'acqua o perchè il proprietario si ostinava a inchinarsi al suo passaggio. La sua fama di uomo stravagante si era talmente diffusa in Vienna che negli ultimi anni gli riusciva difficile trovare un alloggio: ciò avveniva quando, già completamente sordo, malato, sfornito di mezzi e di tutto, assorto nei pensieri, il grande *bohèmien* era in balìa di servi disonesti o inabili che gli ammanivano cibi pessimi e adopravano i suoi manoscritti per involgere qualche ciarpame.

Quantunque vissuto nell'ambiente aristocratico e avesse trattato da vicino una quantità di grandi, rimase figlio del popolo nei sentimenti e nel linguaggio, che tuttavia talora aveva grazie e blandizie di fanciulla innamorata. Ecco come scriveva a una piccola pianista (17 luglio 1812), dalla quale aveva avuto un dono: « Persevera, non esercitare soltanto la tua arte, ma penetra nella sua intimità; soltanto l'arte e la scienza elevano l'uomo sino alla divinità... ».

L'angosciosa profondità della vera vita di Beethoven, la sagacia instancabile della sua esperienza su gli altri e su sè stesso, anzi contro sè stesso, si rivela in questa lettera:

« Il vero artista non è orgoglioso; sa che l'arte non ha confini; sente oscuramente quanto è lungi dalla sua meta e, mentre forse gli altri lo ammirano, egli deplora di non essere ancor giunto là dove un genio migliore non brilla per lui che come un sole lontano. Forse se passerò da H. verrò più volentieri da te e dai tuoi che non da molti ricchi, nei quali si svela la povertà della loro vita intima. Io non riconosco in un uomo altre superiorità che quelle che permettono di annoverarlo fra le persone oneste; dove le trovo, là è il mio focolare ».

Accarezzò l'idea di ammogliarsi, e rimase celibe; delicatissimo nei sensi, era goffo nelle maniere. Non poteva avere fortuna con l'altro sesso; poichè in generale la donna è come lo specchio, in cui si riflette il nostro corpo e non la nostra mente. Ciò che si ricorda del legame onde apparvero uniti Augusto Comte, l'apostolo del positivismo, e Clotilde de Vaux non sorprende; anzi si riafferma in questo episodio la legge dell'amore a cui sono scarse le eccezioni. Comte aveva quattordici anni più di Clotilde; differenza lieve se si pensa che ella ne aveva trenta ed era minata dalla tubercolosi. Ma il filosofo era calvo, aveva gli occhi lacrimosi, il ventre prominente e la voce turbata dalla balbuzie. « Io mi sento impotente — gli scriveva essa con una pudica, ma non oscura perifrasi — per ciò che supera i limiti dell'affetto ». Tentò, di fronte all'esasperato ardore dell'illustre amico, di essere generosa; ma, come maschio, il Comte valeva troppo poco; e la natura ha pensato alla conservazione della specie e non alla felicità dei grandi uomini.

Non v'è da scandalizzarsene. Forse vi sono giovani lettrici dei canti di Leopardi, che conoscendo la sfortuna in amore dell'altissimo poeta, maledicono la sacrilega frivolezza delle belle che tennero più conto della sua miseria fisica che della ricchezza del suo genio. Ma si può essere certi che se un uomo d'alto ingegno e di luminosa intelligenza, fisicamente gramo, incontra una di quelle lettrici ella lo giudicherà troppo poco Leopardi per poterlo giudicare liberamente troppo poco attraente.

Eccezioni ve ne furono, ma scarse. La bruttezza del volto

può essere superata dalla luce del genio, perchè la bruttezza dell'uomo ottuso è opaca e quella dell'uomo d'ingegno è trasparente come un vaso di alabastro: se la lampada v'arde dentro, il vaso anche tozzo acquista grazia. Ma rara è quella capacità d'intendimento che accoppia un uomo e una donna, per modo che l'intellettualità dell'uomo o la grazia della donna non sia, di fronte all'altro, come le margarite davanti ai quadrupedi dell'antico detto.

Tuttavia nella musica di Beethoven non si nota la « mancanza della donna » ; essa è sublime egualmente, mentre non si concepirebbe quella di un Wagner o di un Verdi senza la fonte derivata dalla passione amorosa.

La morale e la politica di Beethoven erano fatte d'idee antitetiche ; alieno da ogni religione positiva, credeva in una specie di provvidenza ; ma gli accadeva d'imprecare al creatore.

Nella *messa in re* è tutto il dolore della trasfigurazione che uno spirito sommo tenta, è tutta l'angoscia e il desiderio, è l'anelito e la deprecazione ; come assicura in una lettera a Streicher (16 settembre 1824) « il suo disegno principale era di risvegliare e rendere durevoli dei sentimenti religiosi nei cantanti e negli uditori ».

Anche Beethoven qualche volta ha trovato un po' di pace e l'ha cantata nella *Pastorale*, ma egli non seppe la gioia della preghiera e della fede. Nelle sue idee circa l'al di là v'era un avanzo di cattolicismo, con un misto di panteismo, d'agnosticismo e di scettico fatalismo. Sul suo tavolo da lavoro aveva fatto incidere l'iscrizione misteriosa riservata alla dea Neith — una specie di Minerva degli Egizi : — « Io sono ciò che è stato, ciò che è, ciò che sarà ; nessun mortale ha sollevato i miei veli ».

Tedesco del Reno, egli — che aveva familiare la lettura di Omero — disprezzava « l'onnipotente e miserabile paese dei Feaci » (lett. a Hauschka, 1818), in cui il destino lo aveva condotto e dal quale non potè mai partirsi, l'Austria, docile al giogo della burocrazia, della polizia e del clero ; ma quando venne la guerra, sentì il patriottismo d'un vecchio austriaco e fuggì da casa Lobkowitz piuttosto che suonare davanti ad alcuni ufficiali francesi.

Beethoven è l'uomo di tutti gli impulsi, anche più inaspettati, l'uomo dai più stridenti contrasti; e tuttavia nella discordia è la concordia della vita. Questo carattere, che rende così difficile a tracciare il suo ritratto, dà all'opera di lui tutto il suo accento e la sua forza. In quella conviene cercare la vera vita di Beethoven e la sua vera imagine.

BIBLIOGRAFIA.

G. Bilancioni, *Sull'ereditarietà delle malattie dell'orecchio* (Rivista di Biologia, I, 1919, 429).

J. Chantavoine, *Beethoven* (Les maîtres de la musique), Paris, Alcan, 1907.

— *Correspondance de B.*, Paris, 1904.

J. Combarieu, *Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven*, 1913.

C. de Roda, *Un quaderno di autografi di B. del 1825* (Riv. Mus. ital., XII, 1905, 63).

R. Duval-Den'lex, *Un rival de B.: Joseph Woelfl* (Riv. Mus. ital., 1898, V, 490).

V. D'Indy, *Beethoven* (Les musiciens célèbres, Paris, Renouard).

Th. v. Frimmel, *Ritratti e caricature di B.* (Riv. mus. italiana, IV, 1897, 17).

— *Ludwig van B.*, Berlin, «Harmonie», 1901.

A. Goellerich, *Beethoven*, Berlin, 1905.

E. Hueffer, *Anton Felix Schindler der Biograph Beethoven*, Münster, 1909.

— *Beethoven di Thayer* (in *Studi critico-musicali* di Francis Hueffer, trad. A. Visetti, Milano, Hoepli, 1883).

A. C. Kalischer, *Beethoven Frauenkreis* (2° vol. dell'opera *B. und seine Zeitgenossen*, 1910).

E. Kastner, *L. van B. s. sämtliche Briefe nebst einer auswahl von Briefen an B.*, Leipzig, 1910.

— *Biblioteca Beethoveniana*, Leipzig, 1913.

H. Kling, *B. et ses relations avec le compositeur et éditeur de musique suisse: H. G. Naegeli de Zürich* (Riv. Mus. ital., 1912, XIX, 566).

— *Grillparzer et B.* (Riv. Mus. ital., 1903, X, 485).

— *B. et le Baron de Trémont* (Riv. Mus. Ital., 1908, XV, 275).

A. Leitzmann, *Ludwig van B. s Briefe*, Leipzig, 1909.

— *B. und Teresa Malfatti* (Deutsche Rundschau, nov. 1911).

— *Beethoven's Persönlichkeit. Urteile d. Zeitgenossen*, 2° vol., 1914.

LIVONIUS, *L. van B.*, Kiel, Lipsius und Tischer [1902].

L. MASTRIGLI, *Beethoven. La sua vita e le sue opere.* Città di Castello, Lapi, 1886.

A. B. MARX, *L. v. Beethoven. Leben und Schaffen*, 1859 (5ª ediz., 1902).

— *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke,* 1863 (con numerose ristampe).

E. MARCHAND, *J. S. Bach et B.* (Le Mercure Musical, II, 1906).

D. G. MASON, *B. and his forerunners*, New York, 1905.

MOSCHELES, *The life of B.*

G. NOTTEBOHM, *Beethoveniana,* Leipzig, Reiter-Biedermann, 1872.

— *Zweite Beethoweniana*, ibid., 1887.

G. PETRUCCI, *La vita amorosa di Beethoven. Lettere alle amiche.* Roma, Carra, 1910.

H. PORGES, *Die aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth*, Leipzig, 1897.

C. RICCI, *Mozart a Bologna* (in *Figure e Figuri del Mondo Teatrale*, Milano, Treves, 1920, 181).

H. RITTER, *Haydn, Mozart, Beethoven. Ein Dreigestirn an Himmel deutscher Tonkunst,* Bamberg, 1898.

R. ROLLAND, *Vie de Beethoven*, Paris, Hachette, 1907.

A. W. THAYER, *Ludwig Van Beethovens Leben*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

W. A. THOMAS SAN GALLI, *Beethoven und die unsterbliche Geliebte: Amalie Sebald-Goethe, Therese Brunswik und anderes,* München, Wunderhorn, 1910.

— *Ludwig van Beethoven*, 1912.

Verein Beethoven-Haus in Bonn, Bericht über die ersten fünfzehn Jahre seine Bestehens 1889-1904, Bonn (1904).

H. VOLKMANN, *Neues über Beethoven,* Berlin und Leipzig, Seemann, 1905.

WEGELER et RIES, *Notices biographiques sur L. van Beethoven*, trad. de l'allemand par A. F. Legentil, Paris, Dentu, 1862.

TH. DE WYZEWA, *B. et Schubert* (Revue des deux Mondes, 15 febb. 1903; a proposito del libro «Franz Schubert» di Richard Heubergers, Berlin, 1902).

— *B. et Wagner. Essais d'histoire et de critique musicale.* Paris, Perrin, 1913.

III.

Ampie ricerche furono in questi ultimi decenni dirette a rischiarare la genesi e a stabilire i caratteri peculiari di una forma di sordità che offre grande importanza clinica e di medicina sociale: la *sordità professionale*, dovuta a quelle alterazioni dell'organo dell'udito che avvengono negli operai i quali lavorano in un ambiente di rumori intensi e prolungati, come i calderai, i meccanici, i fabbri.

Lo studio di questa forma morbosa deve ricollegarsi a quello di altre analoghe, in cui si può pensare ragionevolmente abbia grande influenza patogenetica l'uso continuato e abituale di dati organi. Così è sorta la *teoria del consumo* di Edinger (1904), il quale ritiene che nella genesi delle malattie nervose abbia notevole importanza il consumo legato all'attività quotidiana del sistema cerebro-spinale.

Già il Baglivi scriveva, nella *De praxi medica,* che « secondo la varietà della condizione e dello stato delle persone la lue mette sua sede in vari luoghi e questi a preferenza sono molestati con violenza maggiore... I letterati avendo il capo debilitato da lungo studio quando siano assaliti dalla lue gallica, essa pone sua sede principale nel capo. I musici per avere i polmoni esercitati nel canto, e per averli a tale oggetto molto rilassati, sono presi i loro polmoni dalla lue... ».

Quanto alla sordità professionale, parte preponderante

dei risultati conseguiti è dovuta all'opera di due giapponesi: Yoshii, che nella clinica otologica di Siebenmann a Basilea fu tra i primi a riconoscere le lesioni istologiche indotte artificialmente per l'azione esagerata dei suoni nel labirinto degli animali, e Toru Kato che nell'istituto fisiologico di Vienna, presso il Kreidl, studiando il riflesso acustico dei muscoli intrinseci dell'orecchio, riuscì a determinare le modalità con le quali va stabilendosi la sordità per l'azione dei suoni. Fra noi si è pure occupato dell'argomento il Gradenigo.

Questa forma di sordità non è mai completa e presenta le seguenti note principali:

a) è legata esclusivamente a lesioni dell'apparecchio di percezione dei suoni (labirinto), mentre resta integro lo apparecchio di trasmissione (orecchio esterno e medio);

b) le alterazioni dell'apparecchio di percezione concernono soltanto il *segmento cocleare* e non quello *vestibolare del labirinto* (1).

Invero i sintomi sono tutti riferibili all'apparato della chiocciola: nel casi tipici i toni bassi sono intesi in modo normale e il difetto uditivo incomincia di solito col *sol*^{3} (1536 v. d.) e si aggrava col *do*^{4}, *sol*^{4} e *do*^{5} (4096 v. d.).

Nelle forme lievi il difetto uditivo è dimostrabile per il *do*^{4} e *sol*^{4}.

Il limite superiore della scala tonale si conserva normale nei giovani, mentre nei vecchi esso è abbassato.

Poichè di regola non esistono sintomi a carico della porzione vestibolare, mancano le vertigini, le turbe dell'equilibrio corporeo, il nistagmo oculare. Rumori subiettivi — cioè fenomeni d'irritazione cocleare — non si osservano che nello stadio iniziale del male, per lo più nelle ore immediatamente successive a quelle del lavoro nelle officine; altrimenti essi non appaiono e questo costituisce un carattere differenziale importante in confronto ad altre malattie labirintiche;

---

(1) Vedremo nel capitolo V più a dentro in queste divisioni dell'organo acustico.

c) le lesioni si possono riprodurre sperimentalmente negli animali sottoponendoli all'azione di suoni intensi e sufficentemente prolungati: esse offrono carattere degenerativo piuttosto che infiammatorio ed hanno per sede segmenti diversi della chiocciola a seconda della tonalità dei suoni che furono usati.

Nelle professioni si tratta veramente di rumori piuttosto che di toni musicali, i quali ultimi sono stati scelti da alcuni sperimentatori, ma a tal proposito non è superfluo ricordare che ormai si considera come inesatta l'antica concezione che *rumori* e *toni* siano fenomeni essenzialmente differenti. Alcuni pensavano pure che avessero diversa localizzazione labirintica: i toni sarebbero stati percepiti dalla chiocciola, i rumori dagli organi vestibolari (sacculo, otricolo e persino canali semi-circolari): invece rumori e toni sono percepiti dalla chiocciola e i primi non costituiscono che dei toni irregolari per periodicità e intensità.

***

Premesso ciò, si intende come non di rado i musicisti presentino dei disturbi a carico della funzionalità uditiva. Questi fatti erano già a conoscenza degli antichi.

Il Ramazzini nella sua opera immortale sulle *malattie degli artefici* dedica un capitolo, il XXXVII, a quelle che « attaccano i maestri di musica, i cantanti, e tutti quelli in generale che esercitano la loro voce ».

Egli fra l'altro cita il Mercuriale nell'*Arte ginnastica* (lib. VI, cap. 5), il quale a sua volta ricorda Areteo, che « esortava ad esercitarsi con agio nella vociferazione ed usare il suono grave, perchè le voci acute generano distensioni di capo, palpitazioni di tempie, pulsazioni di cervello, gonfiezza agli occhi e tintinnio agli orecchi; mentre il mandar voci moderate giova al capo. . . ». Si può convincersene — prosegue il Ramazzini — cantando una gamma, poichè tosto che si sia raggiunto il suono più acuto, bisogna contrarre tutti i muscoli del petto e del basso-ventre; il che arresta e ritarda il sangue venoso e produce il rossore della

faccia, le pulsazioni delle tempie e tutti i sintomi sopra enunciati. « Conobbi a Modena la famosa cantante Margherita Salicola-Scevina (continua il Ramazzini); essa mi narrò che, allorquando sulla scena sostiene un suono senza riprendere fiato per troppo lungo tempo, viene subito dopo attaccata da vertigini. . . ».

Nelle sue note ed aggiunte al *De morbis Artificum,* il De Fourcroy osserva che vi sono mali meno gravi che attaccano talvolta i musici e di cui si debbono avvertire. L'aria umida e fredda delle sere può ferire gli organi della voce e dell'udito. . . Sauvages riferisce due fatti molto singolari, che dipendevano dal rilasso del timpano. Due musici, dopo avere avuto l'imprudenza di respirare l'aria umida, intendevano due suoni invece di uno, fatto che distruggeva l'armonia. Uno di essi fu obbligato ad abbandonare il suo strumento finchè la guarigione di un reuma lo liberò da tale incomodo. Sauvages dà a questa malattia il nome di *paracusis duplicata,* il doppio udito (*Nosol.*, V, 194).

Più prossimo a noi il Bonnier narra di una giovane, principiante di scuola di canto, la quale tutte le volte che emetteva il *do* e il *re* al di sopra del tono medio, avvertiva un leggero *choc* nell'orecchio destro e immediatamente opacità uditiva e senso di pienezza labirintica. Essa restava per alcun tempo incapace di verificare l'esattezza della sua voce a livello e al di sopra di questa intonazione.

L'esame dell'orecchio esterno e medio era negativo e l'ascoltazione rivelava l'integrità della manovra tubo-timpanica; assente l'autofonia. Di certo i detti sintomi erano da riferirsi a un crampo del *tensor tympani* o muscolo del martello, provocato probabilmente dalla risonanza propria delle cavità dell'orecchio, risvegliata per influenza sia quando queste note speciali si producono nel cavo della faringe nasale, sia nella produzione delle loro armoniche componenti il timbro della voce in quell'intonazione. Si trattava adunque di una peculiare suscettibilità morbosa del tensore del timpano.

Nelle note elevate s'insegna agli allievi di « prendere queste note nella cavità retro-nasale » (*note di testa*), ciò

che rende l'emissione più agevole e più estesa. Ora questa intonazione si accompagna all'innalzarsi dell'apparato ioideo e a una tensione speciale del velo palatino, che mette in azione quei muscoli della tuba (peristafilini) che sono dal punto di vista embriologico, anatomico e fisiologico associati al tensore del timpano. Questo spiega come molti cantanti, forzati a emettere la voce in questo modo non genuino, cantino generalmente in falso durante questo passaggio della voce, poichè il loro udito si altera in seguito al disturbo dell'accomodazione auricolare.

Paradigma eloquente e dimostrativo, per quanto indiretto, degli intimi indissolubili legami che intercorrono tra l'organo vocale e l'orecchio.

***

Il numero dei musicisti sordi è cospicuo : Francastel, che guadagnò uno dei premi di Roma ; Tréville, primo violino in un grande teatro di Parigi ; Allary, il violinista Habeneck del conservatorio di Parigi, Bizet, Schubert, la Grisi, Gaetano Fraschini, Planel....

Citiamo a caso, un poco alla rinfusa nomi di compositori, di virtuosi di un istrumento, di cantanti ; sebbene questi ultimi siano a volte completamente digiuni di ogni disciplina musicale.

Questa dolorosa infermità anche di recente ha indotto al suicidio un noto e stimato professore di violino, il Castagnoli, il quale si è ucciso — accanto ai suoi strumenti e alle sue pagine musicali — perchè affetto da cofosi.

Per certo se questa perdita di così nobile organo di senso è spiacevole per un esecutore di musica, diviene terribile e tragica per un compositore.

In questi ultimi la lesione auricolare, con il corteo funesto di disturbi subiettivi, che vanno sino alle allucinazioni deliranti, si associa non di rado a profonde modificazioni del carattere e di tutta intera la loro personalità.

Fra i maggiori nomi dobbiamo ricordare ad esempio J. J. Rousseau, autore dell'opera *Le Devin du village,* che ebbe

grande successo al suo tempo. Nelle *Confessioni* dice che la sordità fu una delle cause determinanti la sua misantropia. Secondo Courtade si trattava di una lesione labirintica, secondo Régis di Bordeaux di una sclerosi timpanica.

« Mais si la musique est un si grand modificateur de l'organisme — scriveva nel 1826 il Rostan, nel grande *Dictionnaire de Médecine* — ses effets ne sauraient toujour être avantageux. Je ne doute pas qu'elle ne puisse figurer au premier rang parmi les causes des maladies, et principalement des maladies de l'encéphale et de ses dépendances. Je pense qu'elle peut produire la plupart des affections nerveuses. Elle produit ces fâcheux résultats d'une manière plus inévitable lorsqu'on se livre soi-même, d'une manière immodérée, à l'execution musicale, et bien plus encore à la composition. Ce dernier travail, ainsi que toute espèce de travail porte à l'excès, peut conduire à l'aliénation mentale. On a remarqué que beaucoup de compositeurs avaient un caractère bisarre. Beaucoup sont mélancoliques, hypocondriaques, maniaques. On peut citer à l'appui Mozart, J. J. Rousseau et autres ».

Anche in Schumann la nevropatia s'iniziò con disturbi auricolari. Doloroso destino di uno dei più profondi ed originali artisti della sua terra, anima capace di visioni e di sensazioni nuove e che ha comunicato al piano e alle voci, nei *lieder* specialmente, i suoi sogni strani e penosi con un'intensità d'espressione che tavolta ci appare forzata e rude, ma che ben presto ci afferra con un fascino inesprimibile. Mentre in Chopin vi è il sospiro di un'anima piena di squisitezze che sembrano non aver limiti, in Schumann v'è una esuberanza pensosa, trattenuta dall'ansia del nuovo cammino, dall'ardore di alimentare la sua chimera.

Questi fatti psichici morbosi debbono considerarsi come conseguenze necessarie di una condizione materiale dell'organismo. Dal demone familiare di Socrate alla *miracolosa squilla* di Davide Lazzaretti, non v'ha differenza intrinseca: allucinazione l'una come l'altra. Le voci che esaltano Giovanna d'Arco e fanno della pastorella un' eroina, non sono fenomeno d'altra natura da quello che alla povera donnic-

ciola ricoverata nel manicomio « pare proprio la voce » del figlio perduto. I « molti e lunghi ragionamenti » che il Tasso dichiara al Manso di aver tenuti con quello spirito, dal quale « udì cose che mai prima nè udì nè lesse, nè seppe che altr'uomo abbia giammai saputo », sono tutt'uno col ronzìo che sussurra nell'orecchio al povero pellagroso: « va, va al fiume; gettati nel pozzo . . . ».

Nel marzo 1846 Schumann sente ronzii e canti nell'orecchio, ogni rumore si trasforma in suono; in maggio è afflitto da vertigini e da profonda ipocondria; in giugno è incapace di lavorare. Nel 1853 si diletta dei fenomeni dei *tavoli parlanti;* s'accrescono i dolori e le illusioni d'udito: egli sente interi pezzi eseguiti come da un'orchestra (1).

In quest'ultimo periodo provò dei continui *acusmi*, dei fatti allucinatori elementari, verosimilmente di suono. Da prima non gli dispiacquero, li diceva « meravigliosi »; ma in seguito gli divennero penosissimi, specie quando, al principio del '54, allo scoppio della demenza, si fecero sempre più intensi. Talvolta « pareva una musica magnifica, eseguita con strumenti così stupendamente sonori che mai se ne erano sentiti di simili sulla terra ».

Lo Schumann interpretava le « voci » allucinatorie come moventi dagli spiriti; poi le allucinazioni assunsero carattere sempre più delirante, gli sussurravano all'orecchio non soltanto dei suoni distinti, ma pur anco parole dolci e amabili, ora aspre e violente di rimprovero. Queste venivano da demoni, che lo opprimevano con una musica spaventevole. E' probabile si avesse qui un caso di *allucinazione bilaterale* diversa nei due orecchi, o più propriamente un'esagerazione morbosa di *associazioni ideo-sensorie di contrasto.*

---

(1) Sono noti molti casi in cui questi rumori acquistano carattere nettamente musicale. Il Morgagni, nel *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis* (ep. VII, § 16) ricorda un giovane ammalato di *frenitide mortale,* in cui essa fu annunziata da un suono di organo che credeva di sentire. « Pareagli udir suonare continuamente l'organo: simile ad un certo, che negli ultimi giorni di una febbre mortale diceva di sentire una perenne melodia o soavissimo concento, a cui infine succedette il delirio ».

A traverso periodi alterni di grandi depressioni e di repentini bagliori, la sua sete ardente di lavoro non era estinta, ma il triste destino lo stringeva sempre più forte. Quale intensità tragica non debbono assumere in queste grandi anime, avvinte al loro sogno d'arte come il naufrago allo scoglio, gli sforzi disperati per ritrovare la propria personalità, la propria delizia, la propria vita, il presentimento freddo della decadenza inevitabile, il senso del vuoto orribile imminente.... Quale dramma dovette vivere nei suoi ultimi anni la grande anima che si era creata una gioia tutta sua e che sentiva mancare la sua ragion d'essere!

Una sera, dopo aver suonato a lungo in una cerchia di amici, corse fuori d'improvviso, come perseguitato da un fantasma, raggiunse il ponte vicino e si gettò nel Reno. La pietà umana gli riserbava ancora due anni di strazio e il gelo che calò sul suo corpo da tempo ne aveva spento il genio.

Gaetano Donizetti morì demente a 51 anni. Non si leggono senza un fremito di commozione le sue lettere ove accennava alle prime avvisaglie del male che doveva finirlo. In una lettera al cognato, metà prosa e metà poesia come soleva sovente, da Parigi, 11 dicembre 1843, si lamenta scherzosamemte di *rumori auricolari* e di *vertigini*:

Da dopo che Lutezia vide in ventiquattr'ore
  Montare due mie opere, e me ne diede onore,
Da allor la testa parvemi come un molino a vento;
  Carrozze, corse ed uomini io soffrivo a stento.
Ricorsi a' pediluvii, e mi trovai non male,
  Ma guarigione unica parmi la digitale.
Di fatti alleggerito mi è un poco già il cervello...

E il 7 ottobre a Tommaso Persico: «Saprai che il sangue alla testa non mi ha fatto morire perchè Dio nol volle. Cadevo dal letto, alla notte, e battevo la testa in terra per fuggire... Ebbene, indovina? Volli restare col lume acceso, ed ecco che in quelle ore che cadevo (2 dopo mezzanotte o 3) sento il cuore battermi e mi sveglio... Vedo la luce... tutto tacque... tornai tranquillo, e d'allora in poi faccio dor-

mire il servo nella mia camera. Dillo a' medici, che pel sangue alla testa e pei nervi sensibili la notte è la cosa più triste, oltre le privazioni in vitto, in bere, in ore misurate di vivere e di dormire.

Luce, luce! O quella di Dio, o quella dell'olio e della cera!»

Federico Smétana, che fu chiamato il *Messia del rinascimento musicale czeco*, sensibile sino alla morbosità, mal si adattò a sopportare l'ingratitudine che lo circondava. E quando la sordità venne a inacerbire le sue pene, le forze stremate dall'immane lavoro che si era imposto gli mancarono e in breve la sovreccitazione nervosa del suo cervello si tramutò in pazzia. Torturato al tempo stesso, come Beethoven e Schumann, il povero Smétana ben poco raccolse di quanto aveva seminato e scomparve dal mondo senza conoscere le elette soddisfazioni insistentemente sognate.

***

L'orecchio del musicista ha dunque, dal punto di vista anatomico e fisiologico, delle caratteristiche particolari? Fick ammise che la membrana del timpano è tanto più sensibile all'azione delle onde sonore quanto più si avvicina alla linea verticale; e, d'accordo con questi dati, Bonnafont e Schwartze osservarono che nei musicisti quella membrana offre qualche mutamento dall'ordinario. Lucae la osservò più inclinata negli individui privi di senso musicale.

Hogr fa dipendere la maggiore o minor disposizione alla musica dalla maggiore o minor tensione della membrana timpanica. Kussmaul dà valore massimo al numero delle cellule dell'udito; queste vennero numerate del Retzius nell'uomo e da altri istologi in vari animali: nel primo 15500, nel gatto 12300, 7800 nel coniglio. Ogni cellula presiederebbe all'altezza di un suono, ad un suono differente, e secondo alcuni, 4 o più di queste, poste sulla medesima linea trasversale, risponderebbero al medesimo tono; per costoro tanto più numerose saranno nell'uomo queste cellule, e tanto maggiore

sarà la finezza dell'udito, tanto più sarà sviluppato l'orecchio musicale.

Maul attribuì la mancanza o la presenza del senso della musica alla diversa disposizione della catena degli ossicini dell'orecchio medio.

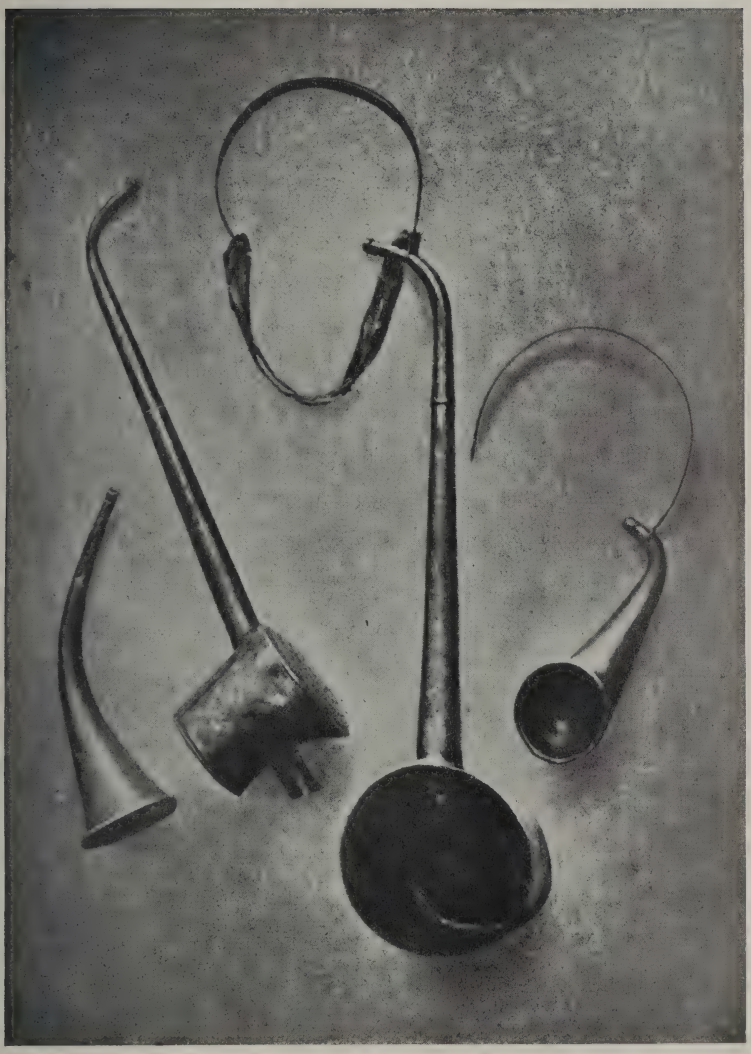
Tillaux nel suo *Trattato di Anatomia Topografica* scriveva: « Si è detto che nelle persone dotate di spiccato senso musicale l'angolo della membrana timpanica con l'orizzonte si avvicina al retto, ma ciò è lungi dall'essere dimostrato ed io ho osservato numerosi fatti che lo contraddicono ». Era un asserto teorico, che muoveva dal concetto che le onde sonore colpendo normalmente la superficie timpanica non venivano riflesse e penetravano in maggior numero nell'orecchio medio, a meglio impressionare i centri uditivi. Il Castex, osservando attentamente l'anatomia dell'orecchio di un musicista, non vi ha notato nulla di particolare.

Secondo Paul Sohn il padiglione dell'orecchio dei musicisti è piuttosto grande e di forma non aristocratica; il contorno non è nè tozzo nè volgare.

Anomalo era invece quello di Mozart. Nessun musicista che si reca nella bella Salzburg trascurerà di salire al terzo piano della casa n. 9 nella *Getreidegasse*, dove il secondo grande Volfango — il primo, Francoforte lo chiama notoriamente suo — vide un giorno la luce.

Fra i ritratti, i busti, gli strumenti, gli autografi Mozartiani, il visitatore osserverà con sorpresa un piccolo acquerello che rappresenta due orecchie umane. Il corrispondente numero del catalogo del museo dice: « L'orecchio di Mozart è un orecchio comune » e rimanda a un luogo della *Biografia* di Mozart di v. Nissen (1828).

Al punto citato si trova soltanto una laconica osservazione, fatta non riguardo al ritratto di Mozart, bensì di suo figlio. Essa dice: « I tratti del viso e le orecchie del figlio Volfango — (pure musicista) — sono simili a quelli del padre. Ciò che colpisce sono le orecchie di Mozart affatto diverse dalle comuni e che vennero da lui ereditate solo da suo figlio più giovane. Dalla unita illustrazione si può rilevare in che consista la differenza ».



Strumenti di protesi acustica

costruiti per Beethoven dal Mälzel, l' inventore del metronomo (1815).

Danesi - Roma

Chi getta uno sguardo sul disegno, darà ragione al biografo il quale dice che l'orecchio di Mozart è straordinariamente notevole e « diverso dagli orecchi comuni ».

Il padiglione dell'orecchio umano è in vero molto variabile e anche negli individui normali si trovano numerose differenti deviazioni dalla forma comune; tali varietà hanno particolare interesse anatomico e antropologico, specie in un uomo di così alta personalità intima ed esteriore. Se cominciamo dal margine esterno del padiglione, dall'*elice*, e precisamente là dove dà origine alla *conca* (d) e se la osserviamo nel suo decorso, notiamo subito che la parte corrispondente di un orecchio comune è notevolmente diversa. In questo tutta l'elice descrive una bella linea ad arco la cui parte ascendente e discendente forma un insieme inseparabile press'a poco come l'inizio di una spirale. Nell'orecchio di Mozart invece la *radice dell'elice* (a) corre quasi orizzontalmente e si arresta con un angolo distinto e solo un po' ottuso al ramo ascendente (b) e questo passa di nuovo con una piega acuta e quasi ad angolo retto nel ramo discendente. Perciò la parte superiore del padiglione invece della solita direzione verso l'esterno ha una direzione verso la parte interna. Là, dove il ramo discendente si perde nell'apofisi del lobulo dell'orecchio, il margine esterno dell'elice forma nuovamente un angolo distinto con una piccola protuberanza.

Negli orecchi normali corre con l'elice in linea abbastanza parallela verso l'alto l'*antelice*, che a mezzo di un solco più o meno profondo si scinde in due rami (A, A2) che chiudono tra loro la *fossetta scafoidea* o *triangulare* (F). Nell'orecchio di Mozart di questa formazione caratteristica non esiste altro che una stretta elice ridotta, la cui parte superiore corrisponde al ramo inferiore dell'antelice (A), mentre manca affatto la parte corrispondente al ramo superiore. Abbiamo dunque, in luogo delle due eminenze e della valle che esse chiudono, una superficie liscia non modellata, che conferisce a questa parte del padiglione un aspetto meschino e senza carattere. Siccome la parte superiore dell'orlo si sovrappone strettamente alla radice

dell'elice (a), la sezione superiore della conca che da quest'ultima viene d'ordinario divisa, qui manca. Verso il basso il rudimento dell'antelice si assottiglia e finisce vicino all'elice all'altezza del meato uditivo esterno. Di un antitrago non v'è traccia e nessuna formazione lo sostituisce. Per quest'ultima circostanza e per la riduzione dell'antelice, che finisce in uno stretto orletto, si ha dunque una conca enormemente grande che, come la parte che si trova al di sopra dell'antelice ridotta, non è punto modellata e presenta un aspetto liscio e priva di carattere (*y*).

Ma non è soltanto la cartilagine che si allontana dal normale. Il lobulo proprio dell'orecchio umano, consistente in una duplicatura della cute e di tessuto adiposo, nell'orecchio di Mozart manca affatto. Il rudimento che esiste appare solo come un proseguimento dell'elice. Esso porta un piccolo orecchino.

Se consideriamo ora queste varietà e le eventuali relazioni tra loro, si può dire che non comune è lo sviluppo rudimentale dell'antelice e la mancanza dell'antitrago: queste due particolarità si presentano per lo più assieme e si ha allora, come in questo caso, la parte rudimentale del ramo inferiore dell'antelice. Ambedue questi particolari s'incontrano in una categoria speciale di orecchi, così che si deve ammettere un'intima relazione tra la forma complessiva dell'orecchio e le sue singole parti. A questa categoria appartengono le *orecchie larghe*. Noi distinguiamo quindi, secondo la forma complessiva, due specie di orecchi: i lunghi e stretti, i larghi e bassi. Se si confronta il diametro longitudinale massimo con il diametro trasversale massimo e si esprime il valore dell'ultimo in rapporto del primo, si ha l'*indice auricolare* di Schwalbe: $= \frac{\text{base} \times 100}{\text{lunghezza.}}$

Secondo le sue misurazioni oscilla tra 54 e 68.5. Nell'orecchio di Mozart si avrebbe un indice di circa 64.5 e quindi un valore che si avvicina al valore-limite degli orecchi larghi.

Antropologicamente l'orecchio largo è inferiore all'orecchio lungo perchè nelle razze umane inferiori l'indice del-

l'orecchio è più grande che non nella razza caucasica e più grande ancora negli antropoidi. Considerando ciò, l'orecchio di Mozart apparterrebbe a un grado di sviluppo inferiore. E v'è ancora una circostanza aggravante, la mancanza del lobulo; la massima parte degli antropologi ritiene che il lobulo sia una caratteristica dell'orecchio umano, come lo è il naso per la faccia. Se un accenno di ciò si ha pure negli antropoidi, nelle razze umane inferiori è decisamente meno sviluppato.

Nell'orecchio di Mozart abbiamo dunque — osserva il Gerber — una deformità che non solo è antiestetica, se consideriamo il nostro senso del bello che si soddisfa nel normale, ma appartiene anche a un grado di sviluppo inferiore. L'ironia del caso ha dato all'uomo, il cui orecchio interno ha raggiunto il più alto sviluppo, un orecchio esterno inferiore e deforme.

Vedremo, nel referto dell'autopsia, le particolarità degne di nota nell'orecchio di Beethoven.

***

Qui abbiamo parlato dell'orecchio dei veri e grandi musicisti, ma nelle doti musicali degli individui vi è tutta una gamma, in cui si va dall'orecchio, non dotato dal punto di vista musicale, che percepisce almeno il ritmo, l'elemento importante primordiale, sino alle sottili delicate sfumature di sensibilità delle varie note del tumulto sonoro. Sembra che il ritmo abbia da prima colpito l'orecchio umano, venne poi la melodia, in fine l'armonia.

L'orecchio di un buon musicista percepisce delle particolarità, delle finezze che sfuggono all'udito di un profano. Egli talvolta in un brano orchestrale riconosce se alcuno, fra le parti a massa (violini, bassi e simili), abbia errato. E' noto il seguente episodio del maestro Toscanini. Era in prova un pezzo di Strawinsky, in cui il musicista russo ha voluto rendere all'evidenza il frastuono diabolico di una baraonda carnevalesca. Musica onomatopeica, nella quale imperversano tutte le più alte e intense violenze del dinamismo sonoro,

e per la quale molti maestri si appagano di un'impressione di assieme, rinunziando a qualsiasi analisi. Ma Toscanini non conosce questo genere di rinuncie: tutto s'incide nella sua memoria e di tutto vuol rendersi conto il suo orecchio che non ammette di essere frodato di una semiminima. Il putiferio sonoro era finito e il maestro riassumeva le sue impressioni esprimendo, in forma di raccomandazioni, il suo giudizio ai singoli gruppi di strumenti. « Ha suonato il terzo oboe, nella quarta battuta dopo il numero 121 ? » — interroga il maestro. — « No », risponde la voce un po' timida di un suonatore d'oboe. — « Ecco perchè non l'avevo udito ! » aggiunge il direttore d'orchestra, che aveva avvertito la mancanza di un tenue suono in quell'orgia di note e di timbri.

I veri musicisti sono precoci e sin dall'infanzia un compositore riconosce le note toccate su un piano senza vedere il tasto colpito. Un altro, senza ricorrere al diapason, comprende che una sinfonia scritta in *la* è suonata in *si bemolle*, un mezzo tono al di sopra (1). Egli distingue nettamente in un accordo tutte le sue note componenti e percepisce le *armoniche* di un suono, cioè le note superiori che accompagnano la nota fondamentale. Rameau aveva già riconosciuto, a mezzo del suo orecchio, che un suono non è mai semplice, ma si compone di una nota fondamentale alla quale si sovrappone un *coro* di note superiori di numero variabile, più o meno acute e di differenti intensità. Le ricerche di Helmholtz hanno confermato il fatto. Oggi le armoniche si isolano mediante i risonatori e queste ricerche di fisica acustica hanno stabilito un particolare, che la voce umana è ricca di armo-

---

(1) Il m. Cantarini mi scriveva a tal proposito: « l'udito credo vi abbia ragione parziale, mentre subentra una facoltà intellettuale e per un musicista, quasi visiva, cioè il colore. Ogni tonalità, e quindi ogni spostamento di una data composizione, ha pel musicista un colore a sè, non uguale per tutti, ma comunque diverso: ad es., per me, il *re magg.* è un colore nerissimo; *re bemolle* (un semitono sotto) mi crea l'impressione del giallo pallido: addirittura un contrasto assoluto che io rileverei subito in una composizione scritta in *re magg.*, che mi fosse eseguita in *re bemolle* ».

niche e che il suo timbro — il suo carattere personale — dipende dal loro numero e intensità.

Prendiamo ad esempio il *do*[1]. Le sue armoniche saranno *mi*[1], *sol*[1], *do*[2], *mi*[2], *sol*[2], *sib*[2], ecc. Un orecchio ben dotato percepisce sino alla tredicesima armonica; ma, senza giungere a tanto, un buon orecchio sente in un *do* grave al piano alcune sonorità sovrapposte, non altro che le sue armoniche.

A considerare alcuni fatti della comune esperienza, l'orecchio del musicista percepirebbe tanto più facilmente le armoniche di un suono se questo venisse inteso a una certa distanza.

La più celebre delle curiosità di Siracusa è la grotta artificiale, detta da Michelangelo da Caravaggio (che visitò la *latomia del Paradiso* nel 1586) *orecchio di Dionisio* per la forma dell'ingresso che ricorda l'elice e il condotto uditivo umano. Dal nome originò la leggenda che Dionisio avesse costruito questo carcere per udire dall'alto, dove è un'apertura accessibile dall'esterno, quanto i prigionieri dicevano anche a voce bassissima. Questa grotta infatti ha la straordinaria proprietà di rinforzare qualunque suono: il custode parla, batte una porta, straccia una carta, canta l'accordo *do mi sol do* con effetti sorprendenti. Un musicista che l'intese disse di aver percepito il *mi* immediatamente superiore, cioè la prima armonica. Lo stesso fenomeno può prodursi ascoltando delle campane.

*
* *

Ogni professione imprime a chi l'esercita un segno, un'impronta speciale. Così i musicisti diventano sordi per abuso dell'organo uditivo o per le cattive condizioni igieniche in cui lavora il loro orecchio; ed è notevole che ogni *solista* ha la sua maniera di essere sordo, secondo l'istrumento che suona. Noi abbiamo nelle orchestre tre specie di musici: quelli che suonano gli strumenti a fiato, a corda e a percussione. Questi ultimi non sono i più sordi per quanto siano quelli che fanno più rumore; generalmente anzi sono coloro

che hanno e debbono avere il senso più perfetto. Un timpanista che non possedesse un orecchio sicuro sarebbe un disastro in orchestra. Se diventano sordi si è perchè sono esposti a delle cause reumatizzanti generali, come ad esempio il freddo al capo, o alla sua congestione.

Molti musicisti di professione vivono in condizioni contrarie alle norme elementari di un'igiene dell'orecchio : temperature sovrariscaldate dei teatri, trapasso brusco nell'uscire, cause che possono spiegare la loro sordità.

E' molto probabile che l'orecchio di un virtuoso perda a seconda dell'istrumento che più usa. Per esempio un pianista abituato oggi a musica esafonica o dodecafonica, finisce per non percepire più la disuguaglianza di un accordo perfetto a cui potesse trovarsi di fronte ; quello di un violinista, meno, perchè abituato a musica omofona, ma cromatica : quello di uno strumento a percussione (timpani, cassa ecc.) è il più perfetto, perchè il meno « abusato » e perchè produce suoni che generalmente sono i più comuni (tonica, dominante e sottodominante).

Come si annuncia l'inizio della sordità all'orecchio del musicista ? I disturbi che accusano i malati vertono sull'*intensità*, l'*altezza*, il *timbro*, cioè sui caratteri propri dei suoni. E' da notare che sovente un buon maestro concertatore, quando diviene sordo per la conversazione, continua ad apprezzare l'altezza e il timbro del suono, gli accordi di un piano lontano, a distinguere tutte le parti in un'orchestra e anche una eventuale nota falsa. Non è soltanto perchè il suo orecchio è ben dotato, ma anche perchè il suono è più percepibile della parola conversata.

Sopratutto nei musicisti un'infiammazione catarrale, la quale si accompagna a pena con un po' d'iperemia, provoca dei cambiamenti particolari nella percezione dei toni musicali, oppure sensibilità estrema o disturbo per il suono di un dato strumento.

Disturbi d'intensità : un direttore d'orchestra colpito da sclerosi diffusa delle due orecchie, di grado medio, percepiva bene soltanto i suoni acuti e gli ottoni. Gli era presso che impossibile accompagnare al piano, perchè se compren-

deva ancora la voce dell'artista, non distingueva più le sue parole, quasi che gli riuscisse insufficente la guida per l'accompagnamento data dalla linea melodica.

Sovente gli individui affetti da otosclerosi dicono di sentire bene l'orchestra e il canto, ma di non percepir nulla delle parole del libretto.

Con un grado più avanzato di sordità, soltanto le voci umane non sono più percepite. Se l'*autofonia* si produce nei cantanti o nei musicisti, il canto o l'esecuzione strumentale sono impossibili. Quando la parte dell'orecchio che è causa di questi sintomi si trova gravemente affetta, i disturbi intellettuali aumentano e possono prodursi nelle persone nervose delle allucinazioni d'udito.

Talora, sopratutto se è leso l'orecchio medio, il suono è ancora percepito dopo che è cessato. Schumann, verso la fine della sua vita, sentiva sempre una *fa* ossessionante.

Disturbi dell'altezza: per ordine di gravità si hanno il semplice catarro della tuba eustachiana, otiti medie adesive che seguono a otorree, sclerosi timpanica, sclerosi labirintiche, sclerosi estesa ai due segmenti dell'orecchio, medio e interno.

Ecco tre artisti con catarro tubarico recente:

l'uno sente giusto a destra, ma dal lato malato percepisce la nota in un semitono al di sotto, donde la percezione di due toni differenti *(diplacusi)*;

un altro, direttore d'orchestra, sente con l'orecchio colpito uno dei suoi violini suonare un semitono al di sopra;

un terzo sente un cantante emettere insieme due note di altezza vicina.

Qualche volta si tratta della differenza di poche vibrazioni nella percezione dei toni dai due lati. Il Fessel, nel 1860, mentre accordava col metodo dei battimenti due diapason *la 1*⁰ di orchestra (435 v. d.), restò sorpreso nel notare che col suo orecchio sinistro sentiva questa nota più alta di alcune vibrazioni in confronto al destro.

In questi casi la differenza di accordatura dei due apparecchi cocleari può sfuggire anche alle persone musicali, trattandosi di differenze molto inferiori ad un *comma*, l'in-

tervallo musicale medio ancora facilmente discernibile, differenze che l'esame col metodo dei battimenti permette di riconoscere.

Un soggetto — di cui riferisce il Gradenigo — è in grado di identificare in modo assoluto qualsiasi nota del pianoforte, del violino, dell'orchestra in genere. Soltanto da pochi anni ha osservato che commette un errore nell'apprezzare le note musicali, valutandole circa un semitono più alte del vero; provando le singole note al pianoforte talvolta esita tra la nota vera e quella più alta di un semitono. Nelle ottave estreme l'incertezza è maggiore e spesso è riconosciuta la vera nota, ma invece è costante nelle ottave medie l'errore nel senso indicato. Le prove fatte con l'uno o con l'altro orecchio isolatamente hanno dato eguale risultato. Si deve ammettere, forse in seguito a soverchia attività funzionale, una «stonatura» dell'apparecchio cocleare.

Un violinista con otite media adesiva bilaterale sentiva false soltanto due note, il *fa* e il *sol* contigui al diapason normale. In un cantante che aveva dovuto subire la paracentesi a sinistra, l'orecchio sentiva un mezzo tono al di sotto.

Un soggetto colpito da sclerosi timpanica bilaterale ha perduto l'esatta nozione della tonalità. L'artista sente un tono di sopra a sinistra e un tono al di sotto a destra, donde un fastidio accentuato.

Il Gradenigo ha riferito un caso, forse unico, di anomalia di percezione dei suoni in un baritono. Mentre questi era al mare fu sgradevolmente sorpreso per la comparsa quasi improvvisa di un curioso disturbo del suo udito: tutti i suoni erano accompagnati da un suono accessorio stridulo, come di vetri rotti, e tutte le note musicali erano sentite così stonate che non era più in grado di controllare la propria voce. L'udito era conservato finissimo d'ambedue i lati; ma l'audizione della musica gli riusciva tormentosa.

Da prima si trattava, a detta del paziente, molto musicale e intelligente, di una «scordatura» che s'estendeva lungo tutta la scala tonale; il difetto di consonanza andava aumentando quanto maggiore si faceva la distanza tra i due

suoni ed era massimo tra l'ottava più bassa e la più acuta del pianoforte, nel qual caso raggiungeva il valore di una terza minore, in modo che all'accordo di *do maggiore* dell'ottava più bassa rispondeva per intonazione l'accordo di *la maggiore* dell'ultima ottava acuta del piano.

Il difetto andò emendandosi rapidamente così che quando il Gradenigo esaminò il malato dopo pochi giorni, riscontrò che la differenza d'intonazione tra l'ottava più bassa e la più acuta del pianoforte era ridotta a un semitono, e cioè concordavano l'accordo di *do maggiore* nell'ottava più bassa e quello di *si maggiore* nella più acuta. Il difetto di intonazione era simmetrico nei due orecchi. Il suono accessorio come di vetri rotti si faceva, cominciando dal basso, manifesto a partire dal *do*[1] (256 v. d.), era già spiccato a partire dal *sol*[1] e particolarmente intenso nelle ottave medie.

Qui dunque l'apparecchio ricevitore dei suoni funzionava come un pianoforte scordato: v'era, nelle supposte corde di questo piano, un rilasciamento abbastanza uniforme nella tensione. E' probabile si sia trattato di semplice imbibizione sierosa dell'apparecchio cocleare: ad escludere infiltrazioni flogistiche od emorragiche dell'orecchio interno stanno l'audizione perfetta e la scomparsa completa dei fenomeni con la cura specifica. E' pure notevole che parecchi casi di *diplacusi* che figurano nella letteratura medica siano comparsi dopo l'assunzione di ioduro di potassio, farmaco che favorisce gli edemi e le infiltrazioni sierose dei tessuti.

Castex ha osservato in un violoncellista sclerosi otitica a sinistra, dal lato che ascolta lo strumento. Già il Prat aveva studiato la questione; egli pretende che i violinisti hanno quasi sempre l'orecchio sinistro meno buono del destro. Non è un effetto di stanchezza che ricorda la sordità dei calderai?

L'audizione è ancora più disturbata in casi di sclerosi labirintica. Uno dei malati di Castex sentiva il diapason all'ottava sotto, ed era facile di rendersene conto facendogli cantare la nota che egli percepiva: essa era all'ottava al di sotto del *la*[3]. Un altro malato, della stessa categoria,

percepiva enormemente tutte le note, che inoltre prolungavano la loro impressione oltre il tempo reale della loro vibrazione.

Disturbi del timbro: un'affezione dell'orecchio, sia pregressa o in atto, può modificare sensibilmente il carattere proprio del suono percepito.

Castex ha osservato un musicante di reggimento affetto da sclerosi auricolare progressiva e che perdeva a poco a poco il senso della musicalità dei suoni: questi gli sembravano un semplice rumore, fenomeno inverso di ciò che si osserva talora nelle sale di acustica eccellente, in cui dei semplici rumori si mutano in suoni.

Gli otologi hanno sovente sentito dei domestici, che divengono sordi, dire che non percepivano più il timbro, la sonorità particolare dei campanelli. In casi di catarro acuto della tromba talora Castex ha notato che i diversi strumenti musicali sembrano avere un timbro *nasillard.*

L'*iperestesia dolorosa* è nota in alcuni casi di affezione dell'orecchio come in certe paralisi facciali. Non è da meravigliare se si trova nei musicisti, la cui sensibilità è molto sviluppata, quando sono affette le loro orecchie. Talora l'udito è doloroso solo per certi accordi.

Per intendere bene si ha bisogno di un eccitamento; donde l'abitudine dei musicisti di cominciare con un'introduzione, un preludio. Ma quello che non si sa, è che per intendere bene, per quanto sano sia l'orecchio, è necessario un fremito sonoro, un *tremore armonico* degli antichi. Si intenderebbe male un'orchestra se non fosse collocata su una cassa armonica che aumenta la sua sonorità, in un *golfo mistico.* Riconosciuta la necessità del rumore e del fremito sonoro per la comprensione del suono musicale, nessuno stupirà del come si trovino nelle orchestre tanti musicisti sordastri, che pure alla sera intendono perfettamente.

BIBLIOGRAFIA.

L. Andro, *Das Schicksal eines Liedersängers* (tratta della sordità del musicista Robert Franz, 1815-92, di Halle a. S.) (Neue Musik-Zeitung, 1908, n. 18).

Y. Arslan, *Ematoma acuto del condotto uditivo esterno sinistro* (in un cantante che aveva abusato della propria voce) (Arch. ital. di otol., IV, 1896, 103).

C. Biaggi, *L'opera di Verdi studiata da un laringologo* (Conferenza tenuta all'Associaz. sanitaria milanese la sera del 17 ottobre 1913; estratto da L'Attualità Medica, 1914).

P. Bonnier, *Sur un cas de spasme tympanique* (Arch. inter. de laryng., d'otol. et de rhinol., 1896).

A. Castex, *Oreille et surdité du musicien* (Acad. de Méd. de Paris, 10 juin 1919).

H. Cohn, *Die augen der Musiker* (Berl. Klin. Wochenschr., 21 marzo 1892).

Düms, *Ueber Trommlerlähmungen* (Verhandl. d. Gesellsch. deutsch. Naturf. und Aertze, 1895, Leipzig, 1896, 352-4).

P. H. Gerber, *Mozart's Ohr* (Deutsche Medicin. Wochenschrift, 1898, n. 22, p. 351-2).

G. Gradenigo, *La sordità professionale* (Atti del XVI Congresso della Società ital. di laring., otologia e rinologia, Roma, 11-13 nov. 1913, 238).

— *Sulle anomalie di percezione dei suoni* (Arch. ital. di otologia, XXVI, 1915, 295).

L. Gualino, *Il lobulo auricolare dal punto di vista antropologico* (Arch. di psichiatria, sc. penali ed antrop. crim., XXIV, 1904, f. 5-6).

Chr. Kalischer, *Beethovens Augens und Augenleider* (Die Musik, 15 marzo-1° aprile 1902).

F. Laval, *Profession et otopathie* (Archives inter. de laryng., d'otologie etc., XXXIV, 1912, 348).

Lloyd-Tuckey, *Quelques exemples de troubles observés chez des musiciens* (Revue d'hypnot. et psychol. physiol., 1893-4, VIII, 85).

C. Lombroso, *La sordità fra i musicisti* (Rivista Musicale ital., 1894, I, 524).

Prat, *De la surdité chez les musiciens* (Journ. d'hygiène, 1875, I, 6; Ann. de psych. et d'hypnol., 1894, 180).

S. Sexton, *Delle allucinazioni dell'udito e della falsa udizione nei musicisti e nei cantanti, dovute alla autofonia nelle malattie dell'orecchio* (Revue mensuelle de Laryng., etc., nov. 1884).

E. Stern, *Ueber einige Hautkrankheiten der Musiker* (Münch. med. Wochensch, 20 ott. 1891).

***

H. Beaudouin, *La vie et les oeuvres de J. J. Rousseau,* Limulle, 1891.

A. Courtade, *La surdité dans J. J. Rousseau* (Arch. Int. de Laryng. 1899).

L. Guimbaud, *Autur d'un portrait de J. J. Rousseau* (Aesculape, 1912, f. 3).

E. Istel, *De l'influence de J. J. Rousseau sur l'evolution de la musique* (Le Menestrel, 1912, n. 49-50).

H. Kling, *J. J. Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint* (Riv. Mus. Ital., XII, 1905, 40).

A. Pougin, *J. J. Rousseau musicien* (Riv. Mus. Ital., 1895, II, 227 ; e Paris, 1901).

J. Tiersot, *J. J. Rousseau*, Paris, Alcan, 1912.

***

P. I. Möbius, *Ueber Robert Schumanns Krankheit*, Halle a. d. s. 1906. Si legga anche L. Torchi, *R. Schumann e le sue « Scene tratte dal Faust di Goethe »* (Rivista Musicale Ital., II, 1895, 381).

E. Morselli, *La pazzia di Roberto Schumann e la psicologia supernormale* (Rassegna contemp., 1909, II, n. 7).

IV.

Beethoven giungeva a levare già grande fama di sè, quando si vide funestata l'esistenza dalla più grande sventura che possa colpire un musicista. A 26 anni cominciava a perdere l' udito. Era come il veleno versato nella coppa del trionfatore.

Leggendo i suoi biografi, v'ha chi l'attribuisce a un'imprudenza commessa dal maestro, il quale, tornando un giorno a casa, si sarebbe esposto per più ore a una corrente di aria, mentre, intento al lavoro, non avvertiva il profuso sudore ond'era madido. Altri — e fra questi il dott. Breuning — ne vedono la causa nelle frequenti docce gelate che Beethoven soleva fare, quando per il prolungato lavoro mentale « si sentiva » il sangue alla testa; correva allora nel suo gabinetto, si spogliava e si versava sul capo torrenti d'acqua fredda, suscitando le rimostranze degli inquilini sottostanti, che vedevano cadere l'acqua dal soffitto.

Altri hanno pensato che la sordità fosse un postumo lontano della varicella di cui aveva sofferto nell'infanzia e che aveva lasciato traccia sul suo volto.

Ma nessuno sospetta che la ipoacusia progressiva sia espressione di una tara organica, ereditaria, un equivalente della etisia della madre e del fratello, un derivato dell'alcoolismo paterno. Ostmann ha scritto sulla disposizione alle malattie d'orecchio dei fanciulli che hanno pa-

renti prossimi tubercolosi e il Gradenigo ha studiato la otosclerosi nei suoi rapporti con la tubercolosi.

E' ben vero che Beethoven in alcune sue lettere accenna al continuo stato catarrale e pure fa menzione di qualche disturbo al naso:

« io sono arrivato qui con un catarro e un raffreddore, l'uno e l'altro poco propizi per me, poichè il mio stato consueto è già catarroso e io temo che questo non rompa ben presto il filo della vita, o, ciò che sarebbe ancor peggio, non lo venga rodendo a poco a poco . . . » (a Carlo, Baden, 16 agosto 1823).

« quanto a me, i miei occhi non sono ancora completamente ristabiliti e sono venuto qui con uno stomaco in disordine e un terribile catarro, il primo dovuto a questa maledetta governante, il secondo a questa cuoca, che io avevo già licenziata . . . (a Giovanni, Baden, 19 agosto 1823).

È molto probabile che il continuo stato catarrale rinofaringeo abbia aggravato *per tubam* le condizioni dell'orecchio, portando a un'otite scleromatosa grave e precoce. Ma il germe dell'otosclerosi che gli recò la sordità è oggi considerato di natura costituzionale e nella compagine ereditaria dobbiamo trovare l'agente primo della terribile malattia.

Dai ritratti si può escludere che il Beethoven fosse stato da ragazzo un adenoideo; ma certo fu soggetto alle malattie dell'apparato respiratorio. Le fosse nasali e la faringe superiore, per difettosa ventilazione e per alterata secrezione di muco germicida, non offrirono più sufficente difesa ai microrganismi patogeni; divennero facile preda di tutti gli agenti infettivi e delle flogosi consecutive, che hanno tendenza a diffondersi all'orecchio, alla laringe e a tutto l'albero respiratorio.

Ostruzione e infezione agiscono ad un tempo. Dagli orifizi della tuba eustachiana l'infezione sale alla cassa timpanica, determinando dei versamenti e poi delle otiti medie ripetute. Così l'insufficenza nasale e la sordità camminano di pari passo.

*
* *

Dal carteggio di Beethoven noi conosciamo molti medici che egli consultò per la sua otopatia. Anzitutto era ricorso a una delle personalità mediche più stimate del tempo, Johann Peter Frank (19 marzo 1745-24 aprile 1821), di Rotalben nel Baden, celebre medico e scrittore, nel 1785-95 professore a Pavia, ove dirigeva gli studi di medicina, poi all'ospedale generale di Vienna, ove morì. Lasciò *De curandis hominum morbis epitome* (1792-1821). Un illustre successore ne ha solennemente compendiati i meriti chiamandolo « emporium eruditionis, artis salutiferae sidus, quem nominasse jam laudasse est ».

Poi ricorse a Vering seniore, medico militare capo, consigliere imperiale, ungherese di nascita. Gherard Ritter von Vering (nato il 28 gennaio 1775, morto a Vienna, ove era sino dal 1775, l'8 novembre 1823) pubblicò una monografia, *Ueber die eindringenden Brustwunder* (Wien, 1801).

Suo figlio Joseph Ritter von Vering nel 1816 si laureò in Vienna con la tesi *De convalescentia eiusque cura* e divenne medico pratico di buon nome. Nel 1830 pubblicò degli *Aphorismen über Orhenkrankheiten.*

Più che in qualità di medico, troviamo nella vita di Beethoven il nome di Wegeler come quello di un amico affezionato e di un confidente sicuro.

Francesco Gherardo Wegeler nato a Bonn il 22 agosto 1765, studiò in quella Università nella quale, nel 1786, con la dissertazione « *De respiratione et usu pulmonum* » si addottorò in medicina. Al tempo dell' invasione dei Francesi, nel 1794, si recò a Vienna, dove si occupò in particolar modo di lavori letterari. Nel 1796 fece ritorno a Bonn e quivi divenne uno dei medici più ricercati; ma nel 1807 venne chiamato a Coblenza dal Prefetto Lezay-Marnesia e nominato membro del giurì medico del Dipartimento del Reno e della Mosa, e relatore presso la stessa amministra-

zione e professore di ostetricia. Nel 1816 dal governo prussiano ebbe la qualità di *Reg. Med. Rath* e nel 1825 venne nominato Consigliere medico intimo, carica che tenne fino alla fine della sua vita, avvenuta il 17 maggio 1848.

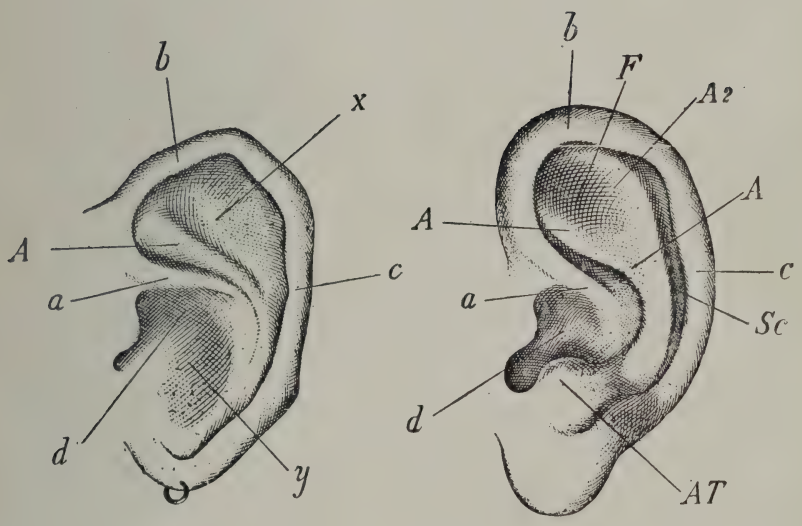
Joham Adam Schmidt, di Vienna, medico militare e consigliere aulico, professore di medicina all'Accademia Giuseppina, oculista, autore di opere classiche. Ricordata una sua *Biblioteca oftalmologica* pubblicata con Hilmy dal 1801 al 1805. Era nato il 17 settembre 1759 ad Aub, nel Wurtzbourg; morì il 19 febbraio 1809.

Dopo la morte dello Schmidt divenne medico di Beethoven un italiano, il Malfatti, il quale deve molta della sua notorietà all'assistenza prestata, insieme col Wawruch, nell' ultima malattia che condusse il grande compositore al sepolcro.

Giovanni M. Malfatti nobile di Monteregio nato a Lucca nel 1776 (o 1775), studiò a Bologna e nel 1795 venne chiamato a Vienna da Peter Franck ed ivi, con lo stesso, conseguì il dottorato. Fu per sette anni medico secondario nell'ospedale pubblico. Scrisse in giornali tedeschi e italiani, p. e. nell' « Hufeland » (1802-3), alcuni studii su di una epidemia di febbre scarlattina maligna nelle puerpere; sulla formazione del vaccino dal vaiuolo dei cavalli ecc.; e tradusse il lavoro di Antonio Scarpa « *Sui piedi storpi congeniti* » (Vienna, 1805).

Dopo che P. Franck nel 1804 lasciò Vienna, egli abbandonò il suo posto nell'ospedale civico, dedicandosi alla pratica privata e scrisse: « *Concezione* (*Entwurf*) *di una patogenesi dell'evoluzione e rivoluzione della vita* » (Vienna 1809) e un anno più tardi divenne medico particolare dell'arciduchessa Beatrice d'Este, posto in cui rimase fino alla sua morte.

Durante il congresso di Vienna riscosse molte attestazioni di stima dai principi stranieri e dai diplomatici. In premio dell' interessamento avuto per far prosperare la stazione di Bagni di Ischl, ne ricevette la cittadinanza ono-



A sinistra, il padiglione dell' orecchio di Mozart.

A destra il padiglione di un orecchio normale.

(*Dalla memoria di* GERBER).

Danesi - Roma

raria e nel 1837 con tale titolo gli venne conferita la nobiltà. Nel medesimo anno la sue cure furono rivolte alla fondazione della I. R. Società dei medici in Vienna di cui fu il primo presidente.

Ritiratosi dalla pratica, scrisse su « *L'anarchia e la gerarchia della scienza con particolare relazione alla medicina* » (Lipsia, 1845).

Tentò nuovi metodi terapeutici, come quello accennato in una sua nota *Guarigione della cataratta grigia ottenuta con un nuovo metodo di cura esterno* (Vienna, 1847). Si occupò anche di agricoltura, scrisse un trattato sulla malattia delle patate ecc. Nel 1850 ebbe la ventura di festeggiare il suo 50° anno di dottorato e morì, il 12 o 15 settembre 1859, nella sua villa presso Hitzing, dopo avere filosoficamente trascorsi gli ultimi anni della sua vita.

Andrea Ignazio Wawruch, nato nel 1782 a Niemczig in Moravia, fu assistente alla clinica medica di Vienna e alla fine del 1810 anche supplente di patologia e materia medica. Si addottorò in Vienna nel 1812 e nello stesso anno divenne professore ordinario di patologia e materia medica all' università. In questo tempo scrisse: *De priscorum Graeciae ac Latii medicorum studio restaurando oratio* (Vienna 1808), e alcuni anni dopo « *Tentamen inaugur. philologico-medicum sistens antiquitates typhi contagiosi* » (ib., 1812).

Chiamato nel 1819 quale professore alla Clinica chirurgica dell' Università di Vienna, divenne egli stesso un medico rinomato, che si fece particolarmente conoscere per le sue osservazioni sulla malattia indotta dalla tenia e il suo trattamento. A tale riguardo egli scrisse: « *Observationes clinicae Taeniam concernentes* » (Vienna, 1833) e la monografia pratica sulla malattia della tenia illustrata da 206 casi (Vienna 1744), che venne pubblicata dieci anni più tardi, dopo la sua morte.

L'apparire del colera indusse Wawruch a uno studio di storia della medicina: *Disquisitio medica cholerae cujus mentio in sacri biblii occurrit* (ib. 1832), e precisamente al c. XI dei *Numeri*. Di lui si trovano inoltre degli scritti nella

Oesterr. med. Jahr., alla redazione della quale egli apparteneva dal 1832. Morì il 20 marzo 1842.

Beethoven ebbe adunque dimestichezza con molti medici del suo tempo; così portò simpatia al Dott. Braunhoffer, della cui opera medica non rimane traccia durevole. Questi doveva essere persona dotata di molto buon senso e alieno dalle infatuazioni della medicina dell'epoca sua.

In un quaderno dell'aprile 1825 Braunhoffer scrive: « Io tratto la malattia secondo le leggi di natura e non secondo le teorie imaginarie ».

A lui, il Beethoven indirizzò questa curiosa lettera, che si chiude con un motivo musicale con questo canone: « il dottore sbarra la porta alla morte; anche le note ci sottraggono al dolore » :

Al dottore Braunhoffer.

Baden, il 13 maggio 1825.

Mio egregio amico!

Dottore: Come va, paziente?

Paziente: Non stiamo in una pelle troppo buona, sempre molto debole, delle eruttazioni ecc. Io credo che mi occorra una medicina più energica, che pertanto non riscaldi; io dovrei già potere bere del vino bianco nell'acqua! poichè questa birra mefitica non può che essermi controindicata. Il mio stato catarroso si manifesta qui nel modo seguente: io sputo del sangue, probabilmente dai bronchi soltanto; ma più di frequente cola dal naso, come appunto spesso in questo inverno. Non v'è dubbio che il mio stomaco sia terribilmente indebolito e in genere tutto il mio fisico. Poichè io conosco il mio organismo, le mie forze non potranno restaurarsi che lentamente da loro stesse.

Dottore: Io lo aiuterò; io sarò in qualche caso Browniano (1), talora Stolliano (2).

Paziente: Sarebbe bene che io potessi di nuovo sedere al mio tavolo dotato di un po' di forza. Pensateci. *Finis.*

BEETHOVEN.

---

(1) JOHN BROWN (1735 88), medico inglese, allievo di Cullen, presidente della Società medica di Edimburgo (1776), quindi profes-

È notevole il fatto che nelle lettere dell'ultimo periodo della vita, Beethoven ha una istintiva ritrosia di parlare della sua sordità e dei disturbi auricolari; ancor qui non ve ne è alcun cenno. Mentre si intrattiene con molti dei suoi corrispondenti delle sofferenze viscerali, dopo le prime confessioni a Wegeler, all'Amenda e alla Brentano, non parla mai più, si può dire, del proprio orecchio.

*
* *

Dopo aver conosciuto le principali figure dei medici che incontreremo a consulto del grande maestro, è tempo di scorrere i documenti relativi alla sua progressiva sordità. Alcuni ci sono offerti da testimonianze di amici e di contemporanei; altre — e le più importanti e commoventi — dalle lettere stesse di Beethoven, specie nelle prime dirette con un trepido senso di pudore all'amico Wegeler, e dal famoso testamento.

La sordità crebbe in guisa che Beethowen non perce-

---

sore a Londra (1786). Nei suoi *Elementa medicinae* (1779) produsse il suo sistema, nato dal *nervosismo* e dallo *spasmo* di Cullen e che si riallaccia alla *irritabilità* Halleriana.

Egli spiegò tutto con l'eccitabilità e riduceva la medicina all'arte di sviluppare o di indebolire questa proprietà. Tutte le malattie consistono nell'eccesso o nel difetto dell' incitazione; le malattie per eccesso d' incitazione sono dette *steniche*, le malattie per difetto *asteniche*.

In Italia, ove diede il sistema del controstimolo, diffuso dal Rasori (il quale l'aveva studiato in Inghilterra) e dal Tomassini, il Brownismo ebbe grande influenza sulla patologia.

« La definizione Browniana — diceva Bufalini — è piuttosto un'appellazione della vita che una definizione; volere quindi comprendere da essa la vera essenza della vita, o sia dell'eccitamento, farebbe mestieri conoscere innanzi quella dell'eccitabilità ».

(2) Max Stoll (12 ott. 1742-22 marzo 88) da gesuita divenne professore di medicina pratica a Vienna nel 1776, con grande successo. Si occupò specialmente dello studio degli umori e della bile; è sua una teoria della polmonite biliosa. Classici i suoi *Aphorismi de cognoscendis et curandis febribus* (Vienna, 1785).

piva più i toni medi. Narra Ries che, durante una passeggiata col musicista, avendo richiamata l'attenzione di questi su una canzone boschereccia, suonata da un pastore con molta grazia su un flauto di sambuco, il maestro porgendo l'orecchio rimase a lungo in quell'atteggiamento, senza nulla udire. A questa prova crudele, egli stette tutto il giorno taciturno e malinconico.

Nel 1805 Beethowen era in grado di giudicare severamente anche delle più lievi sfumature nelle ripetizioni della sua opera. Nel 1807, '9 e '13 concertò personalmente varie sue composizioni. Nel 1814 eseguì il *trio* in *re*, ultima volta che suonò in pubblico. Dal 1816 al '18 dovette far uso del corno acustico e degli strumenti di protesi costrutti appositamente per il maestro dal Mälzel, conservati nel museo beethoweniano di Bonn, e che noi qui riproduciamo.

I primi tentativi di costruzione di « cornetti acustici » risalgono ad epoca lontana; ma la loro insufficenza pratica e la bizzarria delle loro forme stimolò a ricercarne dei meno imperfetti. L'erudito Claude Comiers parla di un istrumento ideato dall'abate Jean Hautefeuille (1647-1724) che ingrandiva mirabilmente i suoni. Samuel Morland costruì il suo porta-voce — detto *tromba stentorea* o *tuba stentorophonica* — che gli servì per importanti esperienze di acumetria. Nuck (1692) dà la descrizione di un apparecchio ritorto come un corno da caccia. Nel *Traité des sens* (1740) e nel libro dedicato alla *Théorie de l'ouïe* il Lecat dà vari modelli di cornetti acustici, a conchiglia o a scafo oppure a duplice imbuto. Ancor quelli adottati da Beethoven hanno varia forma, sia di semplice tromba, sia con l'aggiunta di una cassa di risonanza: alcuni recano una fascia metallica per poterli fissare sul capo, a guisa delle moderne cuffie da telefonista.

Joham Nepomak Mälzel, di Ratisbona (1772-1838), era un geniale meccanico della Corte di Vienna, inventore di una grande scatola musicale — la *Panharmonica*, — per il quale Beethowen aveva composto la sua *Vittoria di Wellington* o *Battaglia di Vittoria*, eseguita per la prima volta nel 1813

e che fra loro divenne fonte di diatribe e di malumori (1). Il Mälzel inventò pure il *metronomo*, che ha conservato il suo nome. Nel 1826 emigrò a Boston e morì a La Guayra nel Venezuela.

La durezza di udito andava così minacciosamente progredendo, che tutta la vita di relazione e artistica di Beethowen ne risentì un doloroso contraccolpo.

In occasione dell'apertura del teatro Josephstadt tentò di dirigere in persona un concerto, ma l'esecuzione fu un disastro. Un altro tentativo — l'ultimo — fu quello del novembre 1822, quando volle dirigere le prove del *Fidelio*, ripreso dopo otto anni d'interruzione, con la famosa artista Wilhelmine Schroeder nella parte di *Leonora*. Il direttore del teatro di Porta Carinzia offrì a Beethoven la condotta delle prove. Sebbene gli amici lo dissuadessero, questi accettò.

« *L'ouverture in mi maggiore* — narra lo Schindler, testimonio del triste episodio — andò egregiamente, poichè la falange disciplinata dei musicisti si comportava come un sol uomo, secondo il suo costume, malgrado le visibili incertezze del direttore. Ma quando si fu al duetto fra *Marcellina* e *Pasquino* era manifesto che Beethoven non udiva affatto quanto avveniva sulla scena. Ritardava considerevolmente il movimento e, mentre l'orchestra seguiva la battuta

---

(1) Risale all'incirca al 1814 una dichiarazione di Beethowen in cui fra l'altro è detto: « Poichè Mälzel è un uomo grossolano, senza alcuna educazione, senza coltura, si può pensare come si sia condotto verso di me durante questo tempo e come mi abbia sempre più indignato... Il Mälzel mi aveva promesso delle macchine acustiche. Per incoraggiarlo io scrissi la *Sinfonia della Vittoria* per la sua panharmonica. I suoi apparecchi furono infine ultimati, ma non si dimostrarono abbastanza pratici per me. Per questa piccola noia, Mälzel pensava che dopo aver composto la *Sinfonia della Vittoria* per grande orchestra, io lo avrei fatto proprietario esclusivo di queta opera. Concedo che, in riguardo alle macchine acustiche, io mi senta in qualche modo obbligato; ma ora noi siamo liberi, poichè a Monaco, con la *Battaglia* che mi aveva rubato o di cui aveva ricostruito i frammenti, egli ha ricavato almeno 500 fiorini di moneta convenzionale... ».

del maestro, i cantanti procedevano per loro conto. Giunti al punto quando si ode picchiare all'uscio della prigione, ne seguì una confusione generale. Il direttore d'orchestra ordinario, Umlauf, propose un momento di pausa, senza darne ragione; e dopo alcune parole scambiate con gli artisti si riprese da capo. Ma appena incominciò il duetto, la mancanza d'insieme si fece sentire di nuovo; ai colpi dati alla porta accadde il medesimo disordine. Occorse una seconda pausa. L'impossibilità di continuare sotto la direzione del compositore era evidente; ma in qual modo farglielo comprendere? Nè l'amministratore Duport, nè l'Umlauf avevano l'animo di dirgli: — Ritirati, povero infelice, tu non puoi più dirigere. — Intanto Beethoven, inquieto, agitato, si volgeva ora a dritta, ora a manca, studiandosi di leggere nell'espressione delle varie fisionomie e di intendere donde proveniva l'ostacolo; ma dovunque silenzio. Allora, a un tratto, mi chiamò in modo imperioso. Quando gli fui vicino mi porse il suo taccuino e mi fece cenno di scrivere. Io tracciai queste parole: — Vi supplico di non proseguire, vi spiegherò a casa il perchè. — D'un balzo, saltò nella platea, gridandomi: — Usciamo presto! — Poi, d'un fiato corse a casa sua (posta allora alla Pfargasse, nel sobborgo di Leimgrube). Entrato, si lasciò cadere inerte sopra una poltrona, coprendosi il viso con ambo le mani e restando così sino all'ora di pranzo. A tavola non disse parola, serbando l'espressione del più completo abbattimento e del più profondo dolore. Quando, dopo pranzo, volli lasciarlo in libertà, egli mi trattenne, esternandomi il desiderio che non lo lasciassi sino all'ora del teatro; al momento di separarci, mi pregò d'accompagnarlo dal suo medico, che godeva di grande reputazione per le malattie auricolari.

« In tutto il corso dei miei lunghi rapporti con Beethoven non trovo un giorno che possa paragonarsi a questo. Quali si fossero le contrarietà, le sofferenze fisiche e morali che lo avevano afflitto, esse non lo prostravano che momentaneamente: poco dopo rialzava il capo, e ritrovando tutta la sua energia e la consueta fermezza, trionfava dell'avverso fato e rientrava nel pieno possesso del suo genio.

Questa volta invece era stato ferito sul vivo e sino al giorno della sua morte visse sotto l'incubo della terribile scena ».

Da quell'epoca l'orecchio destro era perduto quasi completamente: egli non diresse più e il giorno dell'esecuzione della IX *Sinfonia* — il 7 maggio 1824, al teatro di Porta Carinzia — all'infelice maestro, che era in orchestra (il programma diceva « prendendo parte alla direzione del concerto »), bisognò fargli cenno perchè si volgesse a ringraziare il pubblico, il quale, in piedi, applaudiva entusiasta il compositore.

Sphor racconta di aver udito suonare, al piano nel '14, il maestro alle prove di un suo *trio* (op. 97), in un concerto di beneficenza. « Non era invero una cosa piacevole. Il piano era scordato e Beethoven, che non sentiva più una nota, non ne pareva punto disturbato. D'altro canto non rimaneva più nulla in lui di quella meravigliosa valentia tanto ammirata e tanto celebrata. Nel *forte* l'infelice batteva i tasti con tal violenza che le corde si spezzavano una dopo l'altra; e nel *piano* li sfiorava così leggermente che interi gruppi di note gli rimanevano nelle dita... Io compiansi con tutta l'anima questa immensa sciagura ».

Sebbene la dolce arte dei suoni fosse veramente veicolo di affettuoso conforto, Beethoven ha di fronte all'incombente terrore della malattia che lo assale dei momenti di ribellione e di paura. Dovrà superare molte prove, occorrerà del tempo perchè egli accetti la sciagura con uno spirito di rassegnazione commovente nella sua stoica semplicità.

La semplicità per l'appunto ci fa prova della sua intera schiettezza: l'essere perituro, schiavo delle esigenze e vittima dei bisogni di un organismo malato, ha una face donde si irradia una luce ideale; la ingenita influenza fisica, inseguita ed espulsa con la forza dell'arte, non turberà l'opera del genio, che pur nel dolore, conserva prontezza estrosa, erompente, signoreggiata sempre da un nobile intuito e da un severo miraggio di gloria.

Possiamo dal suo epistolario seguire le fasi del suo stato

d'animo. In una lettera, spedita da Vienna, al dott. Wegeler (1) Beethoven scrive:

.... Sventuratamente un demone geloso è venuto a turbare la mia tranquillità, arrecandomi spaventevoli inquietitudini sulla mia salute. Da tre anni, infatti, il mio udito è divenuto sempre più debole. La cagione di questa infermità risiede, pare, nel basso ventre. Vi ricorderete che altre volte già fui soggetto a indisposizioni di queste parti: ma la situazione è molto peggiorata e da qualche tempo sono travagliato da una continua diarrea. Il dott. Franck ha cercato di darmi il *tono* con pozioni corroboranti ed ha curato le mie orecchie con olio di mandorle; ma, tutto questo non ha servito a nulla: — la sordità non faceva che progredire e il basso ventre era sempre al medesimo punto. Questo stato di cose si prolungò fino allo scorso autunno e mi ha gettato più volte in una vera disperazione. Frattanto un mediconzolo dalle lunghe orecchie volle farmi prendere dei bagni freddi; ma persona pratica più giudiziosa, mi consigliò, invece, di prenderli tiepidi e di acqua del Danubio. La cura fece miracoli, lo stato del ventre migliorò un poco, ma le mie orecchie rimasero nello stesso stato, anzi, a dir meglio, divennero ancor più deboli.

Quest'inverno la situazione era in vero deplorevole; soffrivo di coliche orribili e avevo dato in una completa ricaduta. Rimasi in questo stato fino al giorno in cui andai a trovare Vering, circa quattro settimane or sono. Ebbi l'idea di rivolgermi a lui perchè a me sembra che la mia malattia sia affare di chirurgo e di medico. D'altronde Vering m'inspirava fiducia. Infatti egli riuscì a far quasi cessare questa diarrea insopportabile a mezzo di bagni tiepidi d'acqua del Danubio, nei quali mi faceva versare una bottiglia di liquore corroborante. Non mi dette altre medicine, eccetto alcune pillole per lo stomaco ed una specie di thè per le orecchie. Questa cura, debbo convenirne, mi ha calmato e mi ha ricostituito; ma le mie orecchie continuavano a rumoreggiare e a ronzare notte e giorno.

Dopo tutto ciò, vi lascio pensare se io conduca una vita triste e sciagurata. Da oltre due anni vado schivando ogni sorta di riunioni e di società, perchè mi è impossibile confessare che sono sordo. Se io esercitassi tutt'altra professione che non quella

---

(1) Questa lettera è senza data. Secondo Wegeler e Ries è probabilmente del 25 febbraio 1800.

del musicista, non esiterei a confessare la mia malattia; ma col mio mestiere! E poi, che direbbero i numerosi miei nemici se venissero a conoscere la sventura che mi ha colpito?

Per darvi un'idea della mia strana sordità basti dirvi che a teatro sono costretto collocarmi presso l'orchestra se voglio udire gli artisti; i suoni elevati della voce o degli strumenti mi sfuggono, dato che m'allontani, anche di poco. Molti hanno tuttavia parlato con me e non si sono accorti di nulla: attribuiscono la cosa alle mie distrazioni. Di quei che parlano piano odo la voce senza capire le parole; quelli che gridano mi cagionano una sofferenza insopportabile.

Ciò che dovrà accadere di tutto questo, solo il buon Dio lo sa! Vering mi lascia sperare che la situazione migliorerà, ma non mi promette una guarigione completa. Mille volte, pensando alla mia infelicità, ho maledetto la vita. Plutarcò mi ha consolato e mi ha inspirata la rassegnazione. Sono fermamente risoluto di contrapporre alle avversità della sorte un'anima forte; ma vi sono, decisamente, dei momenti nei quali io sono l'essere più disgraziato del mondo. Vi supplico di non tradire queste mie confidenze e di non farne parola con alcuno, neppure con Lorchen (1). Vi confido tutto sotto il suggello del segreto e vorrei che scriveste a Vering per dirgli la vostra opinione.

Queste lettere del sommo artefice del suono hanno un interesse che supera i confini delle solite epistole dei grandi. Per gli altri maestri dell'arte l'epistolario, semplice manifestazione letteraria, rivela talora particolari tendenze intime o nascoste dell'autore; e null'altro. Per i musicisti una lettera è la loro parte di umanità che si palesa, è quella parte mortale dell'infinito spirito immortale che regna nel dominio dei suoni e che è costretta a percorrere la sua triste via di miserie umane, di gioie e di dolori. Gli artisti del suono vivono nella regione dell'ignoto, perchè la musica appartiene alla categoria del sublime, perchè l'arte che diletta senza mai corrompere è più alta di ogni rivelazione — più alta della saggezza e della filosofia, dice Beethoven.

Quando essi si liberano dalle vertigini dell'inconoscibile

(1) Diminutivo di Eleonora de Breuning, moglie di Wegeler.

divengono umani e vivono e soffrono e amano come uomini; ma rimangono partecipi, nella divinità del loro ingegno, dell'estasi suprema, avendo quasi coscienza dell'infinito. V'è un raggio di quella divinità in tutto ciò che fanno nel giro dell'esistenza comune, con le loro speranze e con i loro desideri? Ebbene, nelle lettere, hanno un riflesso i desideri e le speranze umane degli artefici del suono.

E il 16 novembre 1800 Beethoven scriveva ancora:

Mio buon Wegeler! Io ti ringrazio di questa nuova prova della tua sollecitudine per me, tanto più che io la merito così poco. Tu vuoi sapere come sto, ciò di cui abbisogno. Benchè io parli sempre contro voglia di tale argomento, pure con te lo faccio più volentieri che con qualunque altro.

Da alcuni mesi Vering mi fa porre su le due braccia dei vescicanti composti, come tu sai, di una certa corteccia. E' una cura delle più tediose, poichè io sono sempre privato dell'uso delle mie braccia per molti giorni (fino a che la corteccia non abbia tirato abbastanza), senza contare le sofferenze; ora, è vero, non posso negarlo, i rumori auricolari sono un poco più fievoli che per il passato, specie all'orecchio sinistro, dal quale appunto si è iniziata la mia malattia, ma l'udito non è di certo ancora migliorato; io non oso decidere se non sia invece peggiorato.

L'uso dei derivativi, l'applicazione di potassa caustica sulla regione mastoidea, il *setone* alla nuca erano di pratica comune nella sordità; si voleva in tal modo ottenere una suppurazione di lunga durata, che modificasse lo stato dell'orecchio. Quanto ai vescicanti sulle braccia «je ne parle pas de ceux qu'on applique au bras — scrive l'Itard nel secondo volume del suo classico trattato (1821, p. 70), — je n'ai jamais vu l'audition en être influencée d'une manière notable».

Riprendiamo il corso della lettera interrotta:

Gli intestini vanno meglio; sopratutto quando io uso dei bagni tiepidi quotidiani, me ne trovo bene per 8-10 giorni; ogni tanto qualche tonico per lo stomaco; ho anche, giusta il tuo consiglio, cominciato le applicazioni di erbe sul ventre. Vering non vuol

sentir parlare di docce; ma, in generale, sono molto poco soddisfatto di lui; egli ha troppo poca cura e attenzione per una tal malattia; se io non andassi da lui — il che posso fare con grande fatica — io non lo vedrei mai. Che ne pensi di Schmidt? Io non cambio volentieri, ma mi sembra che Vering sia troppo praticante per acquistare molte idee nuove dalla lettura. Schmidt mi sembra sotto questo aspetto tutt'altro uomo e forse non sarebbe così negligeute.

Si narrano meraviglie del galvanismo (1). Quale è la tua opinione in proposito? Un medico mi ha assicurato che a Berlino aveva veduto ricuperare l'udito a un fanciullo sordo-muto; un uomo sordo da sette anni sarebbe stato egualmente guarito. Mi vien detto che Schmidt stia facendo degli esperimenti in proposito. . .

Pochi forse ricordano che lo stesso Alessandro Volta partecipò di questo entusiasmo; nel Conservatorio delle povere zitelle di Como applicò con pazienza per quindici giorni continui l'*elettro-motore* ad una di quelle infelici di 15 anni, nata sordomuta, tentando di farle riacquistare l'udito.

Egli ha descritto nel *Giornale fisico-medico e chimico* di

---

(1) Per avere un concetto del fervore degli studi medici sulle possibili applicazioni di questa nuova forza, misteriosa e mirabile, studi che si conducevano in tutta Europa, riporteremo soltanto alcuni titoli di lavori pubblicati tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX, epoca in cui Beethoven scriveva questa lettera:

G. Aldini, *Saggio di esperienze sul galvanismo*, Bologna, 1802.

J. Birck, *An essay on the medical application of electricity*, London, 1802.

C. H. E. Bischoff, *De usu galvanismi in arte medica, speciatim vero in morbis nervorum paralyticis*, Jenae, 1801.

J. Bohadsch, *De utilitate electrilisationis in arte medica seu in curandis morbis*, 1751.

J. F. Domin, *Ars electricitatem aegris tuto adhibendi, cum propriis tum aliorum virorum celeberrimorum experimentis innixa*, Pestini, 1796.

C. G. Feller, *De therapia per electrum* Edimburgi, 1786.

E. Grusinow, *De galvanismo*, Petropoli, 1804.

G. Haliday, *De electricitate medica*, Edimburgi, 1786.

L. V. Brugnatelli (XXI, 1802, 100) la cura, la quale consisteva nell'elettrizzare l'uno e l'altro orecchio, applicando « alternativamente l'estremità di un filo metallico che forma un bottoncino e che procede dall'estremità positiva dell'apparato, per un minuto al *tragus*, per due al meato esterno, e per un altro minuto dietro l'orecchio interno al processo gastrocnemio, e portandovi frequenti scosse mediante il toccamento ad ogni minuto secondo dell'altra estremità negativa con un cannone metallico impugnato dalla mano umida sinistra quando si opera sull'orecchio diritto, e viceversa; e ciò quattro volte almeno per giorno. Ella ha sicuramente acquistato qualche cosa: non sentiva punto i suoni più forti da nessuno degli orecchi; or sente i discretamente forti singolarmente dall'orecchio diritto; ma siamo ben lontani da quella finezza d'udito che si ricerca per ben sentire la voce umana e distinguere l'articolazione delle parole come si richiede per imparare a parlare. Che se anche potessimo giunger fino a questa finezza e perfezione d'udito, chi sa se e quanto durerà, giacchè siamo informati dalle stesse relazioni delle prodigiose cure successe in Germania, che parecchi sono ricaduti quasi nella primitiva sordità dopo

---

C. F. Hellwag, *Erfahrungen über die Heilkräfte des Galvanismus, und Betrachtungen über desselben chemische und physiologische Wirkungen; und Beobachtungen bei der medicinischen Anwendung der voltaischen Saüle*, von Maximilian Jacobi, Hamburg, 1802.

F. C. Kitz, *Dissertatio sistens electricitatis in medicina usum et abusum*, Gottingae, 1787.

W. Meade, *Outlines of the origin and progress of galvanism; with its application to medicine, in a letter to a friend*, Dublin, 1805.

D. W. Nebel, *De electricitatis usu medico*, Heidelbergae, 1758.

S. T. Quelmalz, *De viribus electricis medicis*, Lipsiae, 1753.

I. T. Robinson, *De electricitate medica*, Glasguae, 1784.

J. G. Schaeffer, *Die electrische Medicin oder die Kraft und Wirkung der Electricität in dem menschlichen Körper und dessen Krankheiten*, Regensburg, 1776.

R. Steavenson, *De electricitate et operatione eius in morbis curandis*, Edimburgi, 1778.

C. Vormann, *De usu galvanismi in arte medica*, Berolini, 1829.

P. Zetzell, *Consectaria electro-medica*, Upsaliae, 1754.

qualche tempo; non tutti però; ma degli altri non sappiamo ancora se molti o pochi, o qualcuno dei già sordi-muti abbia poi imparato a parlare: giacchè dopo il mese di giugno non ho relazione come sieno andate le cose; e fino allora non potevano ancora i guariti aver appreso il linguaggio. Mi si dice che anche a Parigi nell'Istituto dei sordi e muti si sieno intraprese da qualche tempo le esperienze; ma non so con qual modo nè con qual esito. In Germania ove si son fatti i tentativi in tanti luoghi, da tanti, ed ove si sono pubblicate tante relazioni ed opere stimabili intorno all'applicazione del *Galvanismo,* o come aman meglio di chiamarlo, *elettricità metallica,* si decantano varie altre guarigioni di debilità di vista, e fin di *gotta serena,* di membri paralissati; ma ciò che è curioso è che alcuni oltre l'udito, hanno acquistato anche il senso dell'odorato, di cui erano affatto privi, e ciò col solo elettrizzare gli orecchi col metodo indicato. Non è però maraviglia; giacchè quasi tutte le parti interne della testa si risentono da quelle scosse, quasi tutte vengono invase e attraversate dalla corrente elettrica, ed anche molte delle parti esterne, come si vede dal convellersi in tutte le scosse che si danno all'orecchio i muscoli temporali, e i zigomatici...».

Nella limpida prosa del Volta si è infiltrato il dubbio, purtroppo giustificato. «Je pourrais confirmer cette inefficacité du traitement électrique — dice l'Itard (vol. II, 72) — non seulement par mes propres essais, mais en rapportant divers traitements qu'avaient déjà subis plusieurs personnes qui ont réclamé mes conseils.

« Je puis dire précisement la même chose du galvanisme. Sur la foi des journaux anglais et allemands, et particulièrement d'après le recueil périodique de Hufeland, plusieurs médecins de Paris (et je suis de ce nombre) ont soumis la surdité à ce nouveau mode de traitement, et n'en ont retiré aucun vantage ».

***

Mentre la prima parte di questa lettera al Wegeler (16 novembre 1800) è informativa, direi di tecnica e di no-

sologia, la seconda è un'analisi di mirabile introspezione, che tratteggia la psicologia del maestro, ove ha pallidi riflessi la pena universale che si risolve nel calvario di un solo; il dolore di tutti che lancina un unico cuore che una trama invisibile lega ai cuori di tutti gli infelici, i reietti, i dispersi; e sul quale assommano i tormenti, le sofferenze, le miserie dell'umanità.

Beethoven prosegue:

Io ora vivo in modo meno ingrato, poichè sto più a contatto con gli uomini. Tu puoi a pena credere quale vita desolata, triste, io abbia trascorso da due anni in qua; la debolezza del mio udito mi è ovunque apparsa come uno spettro ed io fuggivo gli uomini; era forza apparire misantropo, mentre io lo sono così poco. Questo mutamento è opera di una cara, di una magica fanciulla che io amo e che mi ama (1); io ho ancora, dopo due anni, alcuni istanti di felicità e per la prima volta sento che il matrimonio mi potrebbe rendere felice; disgraziatamente essa non è della mia sfera ed ora io non potrei certo pensare a una famiglia; per il momento io non posso che bastare a me stesso con coraggio.

La vita non acquista pregio, se non quando acquista un fine. È giovinezza, è forza il fare, sempre; e nel fare, senza aspettazione di nulla, trovare tutta la contentezza e la soddisfazione dell'animo. Ed ecco una dichiarazione di indomita volontà:

Se non fossero state le mie orecchie, da lungo tempo io avrei percorso la metà del mondo. Per me non v'è piacere eguale a quello che mi procura l'esercitare e il produrre nella mia arte.

Non credo tuttavia che io possa oggi trovare maggior felicità in mezzo a voi. Felice! come potrei esserlo? Le stesse vostre sollecitudini mi riuscirebbero penose. Ad ogni momento leggerei sul vostro volto l'espressione della compassione e l'idea di essere un oggetto da destar pietà mi renderebbe il più sventurato degli uomini. Le belle contrade della mia patria, che cosa mi hanno riserbato? Nulla all'infuori della speranza di uno stato migliore;

(1) Giulietta Guicciardi, poi divenuta contessa di Gallemberg.

esso lo avrei già se non soffrissi di questo male. Oh, se io me ne liberassi, stupirei il mondo! La mia giovinezza, lo sento, è appena ai suoi inizi; non sono stato sempre un organismo debole? La forza corporea aumenta in me da qualche tempo come non mai e con essa le forze del mio spirito. Ogni giorno io mi avvicino al fine che io sento, ma che non posso descrivere. Là soltanto il tuo Beethoven potrà vivere. Nessun riposo! io non ne conosco, oltre il sonno, e tuttavia mi spiace di dovergli concedere più tempo ora di una volta. Potessi liberarmi soltanto a metà del mio male: allora, divenuto un uomo completo, maturo, verrei verso di voi, rinnovellando gli antichi sentimenti di amicizia.

Con quale sincerità di spasimo esprime lo spavento della propria labilità corporea, il terrore di potere sentirsi invecchiare e fisicamente decadere! Non è il sentimento di semplicità animale, come quella che raggela certi silenzi conviviali di Anacreonte; è un senso nel quale entra la coscienza del sostituirsi della persona fisica transitoria alla personalità artistica. È il sentire minacciata la propria opera da un pericolo giacente nella carne. Fra l'arte e la vita circostante, per Beethoven, non v'è l'individuo morale fermo proteggente; la sua arte e il suo «io» pratico si sono confusi e questo sembra comunicare a quella il senso doloroso della terra, la caducità.

E in un supremo appello disperato, chiude così la lettera al Wegeler, in un commovente commiato:

Se noi dobbiamo rivederci voglio almeno apparirti tanto felice, quanto io possa esserlo quaggiù. Non disgraziato: non potrei sopportarlo. Voglio afferrare il destino alla gola; per certo non riuscirà ad abbattermi. Oh! è così bello vivere mille volte la vita! Una vita silenziosa, no, io lo sento, non è fatta per me....

Povero Beethoven! Quante illusioni e quali turbamenti non gli arrecavano le continue oscillazioni della sua cenestesi turbata di sordastro! Esse si traducono nei repentini mutamenti di tono e di umore, che in questa lettera sono rivelatori, nei trapassi súbiti dalla gioia infantile e luminosa

di speranza al più tetro e cupo pessimismo. Unica affermazione salda e recisa quella della sua ferrea volontà!

Nel 1802 Beethowen, per consiglio dello Schmidt, andò a cercare tranquillità e solitudine in una casa di contadini posta su di un poggio nella ridente vallata di Heiligenstadt, donde si abbraccia tutta la valle del Danubio.

In questa casetta scrisse più tardi la *sinfonia pastorale.*

Isolandosi dal mondo, Beethowen dissimulava una infermità che lo faceva arrossire e sperava di trovare lieve miglioria. Ma l'eremo non apportò alcun beneficio alla crudele malattia e un giorno il grande musicista, più prostrato del consueto, scrisse il famoso testamento, nel quale svela quanta influenza essa abbia esplicato sul suo carattere.

Per i miei fratelli Carlo (1)..... Beethowen.

« Voi che mi credete invidioso, intrattabile o misantropo, e che come tale mi rappresentate, quanto siete ingiusti! Voi non conoscete la causa segreta per cui vi appaio tale. Sin dall'infanzia ero incline al sentimento della benevolenza, provavo anch'io il bisogno di fare buone azioni; ma pensate che da sei anni soffro un male terribile, aggravato dall'ignoranza dei medici; che, deluso di anno in anno nella speranza d'un miglioramento sono venuto nella prospettiva di essere incessantemente sotto l'influenza di un *male duraturo*, la cui guarigione sarà tarda e forse impossibile. Pensate che nato con un carattere ardente, impressionabile e suscettibile a tutti i piaceri che offre la società, io fui costretto a separarmene sì presto, ad allontanarmi dagli uomini e passare la mia vita nella solitudine. Se qualche volta cercai di dimenticare la mia infermità, oh come ne ero severamente punito dalla triste e dolorosa prova della difficoltà di udire! Tuttavia mi era impossibile dire alla gente: — Parlate più forte; gridate, perchè sono sordo! — Come risolvermi a confessare la debolezza di *un senso* che avrebbe dovuto in me essere più perfetto che in qualunque altro! di un senso che io possedevo allo stato di tale perfezione che pochi dell'arte mia potevano vantare l'eguale! No, io non lo poteva!

Perdonatemi, dunque, se vedete trarmi in disparte, mentre

(1) Beethoven ha lasciato in bianco il nome del fratello Giovanni, così dissimile da lui per sentimenti, e che egli amava poco.

avrei provata tanta soddisfazione a confondermi tra voi; è doppia pena per me essere costretto a confinarmi nella solitudine e vedere il mio contegno interpretato in cattivo senso. Per me, infelice, non v'ha più distrazione di sorta nella società degli uomini, non m'è dato di prender parte alle loro elevate conversazioni, alle loro gioie: solo, sempre solo! A meno che una imperiosa necessità non mi obblighi ad uscire dal mio isolamento, io trascorro la mia vita nella solitudine come un bandito, e se il caso mi conduce in mezzo a voi, subito mi sento invaso da una penosa inquietudine, pensando che mi espongo a svelare il segreto della mia sordità.

Ho passato sei mesi in campagna dietro i consigli del mio valente dottore, il quale mi ha raccomandato di avere molto riguardo al mio udito. La prescrizione s'accorda perfettamente con le disposizioni attuali della mia mente. Tuttavia quando il mio piacere naturale per la società mi ha a volte trascinato a violare le mie risoluzioni, me ne dovevo subito rammaricare! Quale tristezza e quale scoramento quando, a mo' d'esempio, io non potevo percepire i suoni d'una zampogna campestre o il canto d'un mandriano, che altri udiva distintamente da lungi! Tali prove mi gettavano in così profonda disperazione, che per poco non attentavo ai miei giorni.

Solo l'amore per l'arte mia ha potuto trattenermi per questo fatale pendìo: mi sembrava sarebbe stato un delitto lasciare il mondo prima d'aver dato all'arte ciò che mi sentivo in grado di produrre. Ed è così che mi aggrappavo a questa miserabile esistenza, tanto misera in vero, che a cagione della mia impressionabilità io passo, da un istante all'altro, dallo stato di maggiore tranquillità alla più grande angoscia.

La pazienza — ecco l'unica cosa che mi resta. Di pazienza ne ho e ne avrò, fino al giorno in cui piacerà alla Parca inesorabile troncare lo stame dei miei giorni. Il mio stato migliorerà forse, forse non migliorerà affatto: non importa, sono rassegnato! Ma a 28 anni ragionare con questa filosofica indifferenza non è cosa facile per un artista.

Oh mio Dio! il tuo sguardo dall'alto penetra nel profondo dell'anima mia: tu conosci il mio cuore e tu sai — non è vero? — che esso non aspira che all'amore degli uomini e al desiderio di bene.

E voi tutti, che un giorno leggerete queste righe, vi accorgerete che mi accusaste ingiustamente; e se questi fogli cadano allora fra le mani di un infelice come me, egli si consolerà forse

vedendo i miei sforzi per elevarmi, malgrado gli ostacoli e le crudeltà della natura, sino al grado degli ingegni e degli artisti più eletti.

Voi miei fratelli, se al momento in cui avrò cessato di vivere il professore Schmidt, sopravviva, pregatelo a mio nome di scrivere una relazione sulla mia infermità. Pubblicatela insieme con questo foglio affinchè il mondo, leggendo questi due scritti, si riconcilii, per quanto sarà possibile, con l'innocente che riposerà nella tomba.

Da parte mia dichiaro di nominarvi eredi della mia piccola fortuna, se tal nome può darsi a ciò che posseggo. Dividete lealmente questa modesta sostanza, procurate di vivere di buon accordo e di aiutarvi vicendevolmente.

Tutte le pene che m'avete cagionato ve le ho perdonate da lungo tempo, voi ben lo sapete; ma io non dimenticherò mai, in cambio, l'affezione che Carlo m'ha dimostrato in questi ultimi tempi. Quello che vi auguro si è che la vostra vita sia più felice della mia. Insegnate ai vostri figli di coltivare la virtù; essa, e non il denaro, può rendere felici. Io parlo per esperienza: è la virtù che mi ha confortato nella sciagura ed ha alleviato le mie sofferenze: è l'amore della virtù, insieme con l'amore alla mia arte, che mi ha salvato dal suicidio.

Siate felici, amatevi e comunicate l'espressione della mia riconoscenza a tutti gli amici e in particolare modo al principe Lichnowski e al professore Schmidt. Desidero che gli strumenti del principe siano conservati da uno di voi. Tuttavia questo tesoro non divenga argomento di litigi: quando non ne potete fare uso vantaggioso, vendetelo. Sarò contento di potervi essere utile anche nella tomba.

Ed ora si compia il mio destino! Io sono preparato; corro incontro alla morte senza dispiacere; ma non vorrei che venisse prima d'avermi concesso di spiegare tutte le mie facoltà artistiche. A qualunque ora venga, io l'accoglierò con gioia, poichè verrà a liberarmi da una sofferenza che non ha fine. Sì, vieni quando vuoi, o morte, t'attendo senza timore!

Addio. Non mi dimenticate del tutto dopo la morte. Sento di meritare che mi serbiate un ricordo e che rivolgiate a me il pensiero quando non sarò più, poichè durante tutta la mia vita ho pensato al modo di rendervi felici. Siatelo!

Heiligenstadt, 6 ottobre 1802.

LUDOVICO VAN BEETHOVEN.

E in una postilla del 10 ottobre:

Così io mi congedo da te, e con grande tristezza; sì, la cara speranza — che io avevo portato qui, di essere guarito, almeno in parte — deve abbandonarmi del tutto. Come le foglie di autunno cadono smorte, così essa è inaridita per me; io parto quasi nelle stesse condizioni in cui venni. Anche quel fiero coraggio che mi animava sovente nei bei giorni d'estate è scomparso. Oh, Provvidenza! lascia che almeno mi appaia, per una volta sola, un puro giorno di *gioia*; da così lungo tempo l'eco intima della vera gioia mi è estranea. Oh, quando, quando, Divinità! potrò di nuovo sentirla nel tempio della Natura e degli uomini. Mai più? No! sarebbe troppo doloroso!

Questo testamento ha una bellezza che eguaglia quella di alcune pagine della sua musica. Qui vi è tutto il carattere di Beethoven, l'uomo ha l'impronta sua e *impronta* vale la parola greca.

Da queste carte s'erge un'anima varia, agitata, un'anima che ha portato al parossismo tutte le sue emozioni, che una parola piombava nell'abisso della disperazione e del furore o lanciava fino al delirio della gioia più pura. Vi è tutta la natura complessa e il meccanismo complicato dello spirito di un uomo che al medesimo tempo era lo spirito di una eletta moltitudine di anime vibranti. Gli eventi e le cose, uscendo dall' isolamento nel quale si producono, si rivestivano agli occhi suoi d'una significazione simbolica, a traverso la quale si esprime la voce della natura infinita. Questa concezione dell'universo, questa *Weltanschaung,* determinava nell'interiore di Beethoven quell'armonia che si rifletteva poi nella sua opera musicale e le dava quella normalità e universalità che troviamo solo nella poesia del Goethe e che — a proposito di quest' ultimo — valutava con esattezza Felice Mendelsshon, dicendo: « a volte mi pare che Goethe si trovi ad esprimere per caso, con tutta precisione, quel che è occorso a me stesso ».

E v'è, in questo atto testamentario, un sentimento della forza, una forza nuda, gigantesca emanante dalla sicurezza della propria fede e della propria virtù. Infine v'è la tra-

gedia di un cuore afflitto, tormentato, umiliato da un male che lo logorava in segreto e che, in altra tempra, avrebbe minacciato di renderlo ridicolo e oggetto di scherno agli occhi del volgo distratto...

La confessione delle sue sofferenze è tragica ed ha pochi confronti. Forse nella vita intima di Guy de Maupassant v'è qualcosa d'analogo. In questi, ultimo anello di una lunga catena di psicopatici, le facoltà sono lontane dall'equilibrio. Troppo intelligente per non avvedersene, ne soffre crudelmente, diviene acre e infierisce con lo sprezzo e il dileggio contro la fallacia umana. La sua opera letteraria è tutta un vano tentativo di liberazione, è la dolorosa sinfonia di un cuore disilluso e spezzato, un'impari lotta per la riconquista dell'armonia interna. Egli stesso lo dice in una lettera, edita dal dott. C. Ladame: « Il mio cervello reca tante ferite, che le idee non vi si possono muovere senza indurmi a gridare. Ma io taccio; nulla lascio notare in me e riesco, credo, a nascondere il mio stato. Mi si giudica un indifferente, uno scettico, perchè io ho una chiara visione... Ma i miei veggenti occhi dicono al cuore: nasconditi, vecchio cuore, tu sei grottesco — ed esso si nasconde ».

*
* *

Molte frasi contenute nelle lettere più espansive completano la descrizione dello stato d'animo del musicista sordo quale è in modo scultorio delineata nel testamento. Eccone alcune:

A Wegeler.

Vienna, il 12 maggio 1810.

Io posso pensare sin d'ora che le mie parole risveglieranno in te qualche stupore e tuttavia, sebbene tu non ne abbia alcuna prova scritta, tu occupi sempre vivamente il mio pensiero. Fra i miei manoscritti, ve ne è uno che, già da lungo tempo, ti è destinato e che tu riceverai certamente nell'estate. Da vari anni, è cessato per me ogni vivere un po' calmo e tranquillo ed io sono stato trascinato a forza nella vita del mondo; io non ne ho ancora

ottenuto alcun risultato, forse anzi è il contrario: ma su chi non hanno agito le tempeste dell'ambiente esterno?

Tuttavia io sarei felice, forse uno dei più felici, se un demone non avesse stabilito domicilio nelle mie orecchie. Se io non avessi letto, non ricordo dove, che l'uomo non deve volontariamente rinunciare alla vita, sino a che non ha compiuto una buona azione, da tempo io non sarei più! Oh! la vita è così bella! ma per me è stata avvelenata per sempre...

Beethoven ha inteso che tutto il pregio della vita dell'uomo è nello sforzo verso l'assoluto, ciò che la fa degna di essere vissuta. Se noi non possiamo possedere in terra l'assoluto, pure, nel fatto stesso che lo cerchiamo, illuminiamo la nostra vita di un raggio di luce divina. È il cercare che fa grandi, se anche non metterà mai capo al trovare. Eternamente insodisfatto perchè eternamente contradittorio e per ciò stesso sempre rinnovellato, lo slancio che porta l'uomo al di sopra di sè non è mai irrito e vano.

Anche nell'espansione confidenziale di queste lettere Beethoven ha sprazzi di profonda filosofia e mostra squisite qualità innate di scrittore adusato. Ascoltate:

A Bettina Brentano.

Vienna, 11 agosto 1810.

..... Io sono stato sorpreso da voi in un istante in cui lo scoramento era padrone di me, ma esso scomparve in vostro cospetto, ed io ne fui subito liberato: voi siete di un altro mondo, diverso da questo mondo assurdo, al quale, con la migliore volontà, non si può aprire le orecchie. Io sono un uomo miserabile e poi mi lagno degli altri! Voi me lo perdonerete, con il vostro buon cuore, che si legge nei vostri occhi, e con la vostra ragione che risiede nelle vostre orecchie; almeno le vostre orecchie sanno lusingare allorchè ascoltano. Le mie formano sventuratamente una muraglia a traverso la quale io non posso avere alcuna comunicazione di amicizia con gli uomini. Se fosse altrimenti, forse, avrei acquistata maggior confidenza in voi, ma io non ho potuto intendere che lo sguardo timido dei vostri occhi; esso mi ha così dominato che io non potrò mai obliarlo. Cara amica, carissima fanciulla, l'Arte! chi la comprende? Con chi possiamo discutere di questa cosa così divina? Come mi riescono cari i pochi giorni in cui par-

lavamo, o piuttosto corrispondevamo insieme; io ho conservato tutte le piccole carte in cui sono le vostre intellettuali e grate risposte, così che debbo al cattivo stato delle mie orecchie il fatto che la miglior parte di questi trattenimenti fugaci sia scritta.

Appena voi siete partita, io ebbi delle ore di rimpianto, delle ore di ombra in cui non vi è rimedio alcuno; io ho vagabondato tre ore intorno alla passeggiata di Schoenbrunn, ma nessun angelo mi è venuto incontro, che mi abbia preso come « te, mio angelo ».

Scusate, cara amica, questi mutamenti bruschi di tono; mi occorrono di tali intervalli per dare aria al mio cuore.

Quale squisita sensibilità, quanto calore di sentimento, vorrei dire che movimento lirico in questa lettera! Beethoven aveva delicate tenerezze di fanciullo; la sua corporatura era forte, muscolosa, ma sensibile. Dante dice che tale contrasto è in natura, dato che

> . . . Quanto la cosa è più perfetta
> Più senta il bene, e così la doglienza.

Non v'è pagina dell'epistolario, forse non v'è paragrafo, dove non si trovi un tratto di poesia, chiuso in un cerchio d'incanto. Egli getta disperatamente come dentro un crogiuolo gli elementi della sua varia esperienza, fa che vi si dibattano le creature che non esistono per sè stesse, ma nascono dalle necessità antinomiche del suo spirito: le demolisce e le ricrea; è di volta in volta con le une e con le altre; mette di contro il mondo dal quale è nato, fatto d'istinto o di necessità bruta con quello dove s'è immerso, maturo di nobile e fiera volontà.

Ogni tanto il suo spirito, preso in tale groviglio, beve a larghi sorsi alla natura immanente, per non soccombere: sono momenti d'eternità. Tutto il resto si combatte e si distrugge a vicenda: le illusioni degli uomini crollano ad una ad una. Ma l'artista il cui impero è nell'aria — *Mein reich ist der Luft*, scriveva Beethoven al Brunswick — dalla tragedia quotidiana si eleva con un poema di così vasta potenza, di tono così vario, permeato e respirante in un'atmosfera cosmica, che ritorna, fortificato e rifatto, all'umanità.

E continua quella lettera alla Brentano:

E voi avete scritto a Goethe di me? Io vorrei nascondere il mio capo in un sacco, ove io non sentirei nè vedrei nulla di quanto accade nel mondo poichè tu non mi verrai più incontro, o angelo mio: ma io ricevetti tuttavia una vostra lettera; la speranza mi alimenta, essa nutre almeno la metà del mondo; ed io l'ho avuta vicina per tutta la vita. Altrimenti che sarebbe avvenuto di me?

Io vi invio, scritto di mia mano, *Conosci tu il paese*, in ricordo dell'ora in cui vi ho conosciuto; vi mando anche l'altra melodia che ho composto dopo aver preso congedo da voi, o cuore carissimo!

« *Cuore, mio cuore, che cosa mai ti affretta così forte? Quale via nuova e strana; io non ti riconosco più* ». (Op. 75, da una poesia di Goethe).

Sì, cara amica, rispondetemi, scrivetemi ciò che deve essere di me, dopo che il mio cuore è diventato un simile ribelle. Scrivete al vostro fedele amico

BEETHOVEN.

Alla Brentano, che sposava il conte d'Arnim, scriveva da Vienna il 10 febbraio 1811:

« . . . . . Che debbo dire di me? « *Deploro il mio destino* », grido con Giovanna [d'Arco, nel dramma di Schiller]. Se io salvo ancora alcuni anni di vita, io ne voglio ringraziare, come per ogni bene e ogni male, colui che abbraccia tutto in sè, l'Altissimo.

Per Goethe, se gli scrivete a mio riguardo, cercate tutte le parole che valgano a esprimergli il mio rispetto e la mia ammirazione più profonda; io sto per scrivergli a proposito dell'*Egmont* di cui ho composto la musica (Op. 84), e ciò per un puro amore per le sue poesie, che mi rendono felice; e anche per rendere grazie a un grande poeta, il gioiello più prezioso di una nazione.

Ed ora basta, mia buona amica; io sono tornato questa mattina alle 4 da un baccanale, in cui ho persino dovuto ridere molto per piangere oggi quasi altrettanto; sovente la gioia snervante mi rigetta con violenza in me stesso...

Sembra quasi che, meditando, Beethoven si ponga delle domande. — Perchè il dolore? perchè vi potesse essere la gioia. E il riso non è prodotto anche dal dolore? — Ta-

lora si vede una persona, nell'ascoltare il racconto di una sventura, atteggiare il volto e contrarre i muscoli pellicciai come se volesse sorridere, in un *rictus* ambiguo. Non aveva detto il Petrarca «conviensi che l'estremo del riso assaglia il pianto»?

Strana anima di artista, sorprendente miscuglio di passioni umane alberga in quest'uomo alla Tolstoi, con la severità dei costumi, con la sua religione del dovere, con la visione cosmica ampia e serena, con l'ufficio di una carità innata: nella sua sapienza artistica era sovente nascosto il nucleo di una esperienza umana e civile!

A Wegeler.

Vienna, il 7 ottobre 1826.

Mio vecchio ed amato amico,

Qual piacere mi hanno procurato la tua lettera e quella della tua Lorchen! Io non posso esprimerlo. Certo io avrei dovuto rispondere immediatamente, ma io sono sempre un po' negligente nello scrivere, poichè io penso che i buoni mi conoscono anche senza le mie lettere. Io formulo spesso la risposta nel mio cervello, ma allorquando vado per metterla in iscritto, il più delle volte getto la penna, poichè non sono in grado di scrivere come io penso. Io ricordo tutto l'amore che tu e i tuoi mi avete sempre dimostrato, per esempio quando hai fatto dipingere la mia camera, con mia grandissima sorpresa. Lo stesso si dica della famiglia Breuning. Se ci siamo separati, ciò era nell'ordine delle cose; ognuno ha dovuto perseguire e cercare di raggiungere il fine del suo destino; ma i principî eterni e ineluttabili del bene ci hanno tuttavia tenuti solidamente uniti. Io non posso disgraziatamente scriverti oggi quanto vorrei, poichè sono in letto e mi limito a rispondere ad alcuni punti della tua lettera.

Tu mi scrivi che qualcuno mi ritiene per un figlio naturale del defunto re di Prussia [Federico II]; me ne è stato parlato già da tempo; ma io mi sono imposto di non scrivere nulla di me nè di rispondere a qualunque cosa si stampi di me. Ti lascio quindi volentieri la briga di far conoscere al mondo l'onorabilità dei miei genitori e di mia madre in particolare.

Curiosa questa leggenda, frutto di volgare sospetto: d'altronde voci consimili sono corse a proposito di altri

grandi. Così nei lineamenti del celebre anatomico Bartolomeo Panizza vi era qualche ricordo del sembiante del suo sommo maestro Antonio Scarpa, quale venne delineato e inciso dall'Anderloni. Il colore dei capelli e la pienezza leonina del tratto naso-labiale richiamavano stranamente la fisionomia dell'anatomico friulano. Questa somiglianza e l'amore paterno che lo Scarpa — uomo poco espansivo, — portò al Panizza fecero nascere il dubbio che anche questi — come si era pensato falsamente dello Jacobi — fosse un erede spurio dello Scarpa.

Beethoven prosegue nella lettera all'amico devoto:

Tu mi scrivi a proposito di tuo figlio. Si sottintende che se egli verrà qui (1), troverà in me il suo amico e un secondo padre, e che ovunque io possa essergli utile, lo farò con gioia.

Io conservo ancora la *silhouette* della tua Lorchen; da ciò tu puoi vedere quanto mi siano ancora preziosi i buoni e cari ricordi della mia giovinezza.

Quanto ai miei diplomi, mi limiterò a dirti che io sono membro d'onore della Società R. delle Scienze di Svezia, come pure ad Amsterdam, e che sono anche cittadino onorario di Vienna. Recentemente un certo dott. Spieker ha portato a Berlino la mia ultima grande sinfonia con cori, dedicata al re, al quale ho dovuto scrivere l'offerta di mia mano. Io avevo già prima sollecitato dall'ambasciata il permesso, che mi fu concesso, di poter dedicare

---

(1) Probabilmente accenna al figlio di Wegeler, Giulio, che divenne poi medico, e che allora aveva 19 anni: egli forse era incerto se andare a studiare a Vienna o in qualche altra città universitaria.

Giulio Wegeler nacque a Bonn il 21 febbraio 1807, studiò dal 1825 come volontario dell'istituto medico chirurgico Federico-Guglielmo all'ateneo di Berlino, ove nel 1829 ottenne la laurea, svolgendo la tesi *De aurium chirurgia*. Nel 1841 divenne *Med. Rath* e morì il 29 luglio 1883 nella qualità di *Geh. Med. Rath*.

È un fatto degno di molto interesse che, allorquando pochissimi si occupavano di otologia, Wegeler juniore abbia scelto per tema della sua dissertazione dottorale un argomento otologico: come pure che il figlio di Vering abbia dettato degli aforismi sulle malattie auricolari. È presumibile che vi fossero indotti più o meno consciamente dall'interesse che i loro genitori, che furono medici e amici di Beethoven, ponevano nell'assistenza al grande infelice.

questa opera al re. Per invito del dott. Spieker ho conseguato per il re il manoscritto corretto di mio pugno, poichè esso sarà conservato nella Biblioteca reale. Mi si è accennato vagamente al conferimento dell'Aquila rossa di seconda classe; io non so quanto possa valere, poichè io non ho mai cercato queste distinzioni onorifiche; ma ai nostri tempi, e per molte altre ragioni, ciò non mi dispiacerebbe.

D'altronde io sono sempre al *Nulla dies sine linea* e se lascio dormire la musa, è soltanto perchè essa si svegli più forte. Io spero di dare ancora al mondo alcune grandi opere, e poi, come un vecchio fanciullo, chiudere la mia carriera terrestre in mezzo a della buona gente.

Questa calma serena, questa pace interna, che ricorda il panteistico *atman* dei filosofi indiani, Beethoven ha ottenuto nel suo animo eroico, temprato nell'abitudine del dolore. Una meditazione lunga, intensa, infinita gli ha permesso di conoscere che egli pure fa parte dell'Essere, e, dissipata ogni ingannevole illusione dei sensi, di raggiungere l'ideale suo, l'ideale tanto sospirato. Allora non gli resterà che di morire. Ma morire è parola che usano soltanto gli stolti, ai quali non è dato di penetrare a dentro nelle cose. L'uomo di pensiero, giunto a questa alta idealità, intende che il morire, per lui, è l'identificarsi all'Essere, spogliato della coscienza sua umana e individuale.

La lettera del 7 ottobre 1826 continua:

Tu riceverai presto dai fratelli Schott di Magonza alcuni pezzi di musica. Il ritratto che troverai qui accluso è senza dubbio un capolavoro artistico, ma non è l'ultimo che mi sia stato fatto.

In argomento di distinzioni onorifiche, che, lo so, ti faranno piacere, ti annuncio che il defunto re di Francia mi mandò una medaglia con questa scritta: «*Donné par le Roi à Monsieur Beethoven*» e accompagnata da una lettera molto lusinghiera del primo gentiluomo, duca di Châtres.

Ma dunque Beethoven al declinare della sua vita non era insensibile agli onori, egli che era stato sempre così fiero e indipendente? Come si spiega il contrasto? In generale la vita, così come ci appare, è piena di contraddizioni,

non perchè non abbia alcune leggi profonde, mal definibili, ma perchè le apparenze da cui la giudichiamo si urtano frammentarie su un piccolo schermo. Un uomo dice oggi una cosa; alcuni mesi dopo gliene udiamo dire un'altra, diversa; più tardi una opposta. L'uomo — sentenziamo — si contraddice. Ma noi ignoriamo il tessuto fondamentale della sua esistenza: le parole non pronunziate che collegavano un discorso a un altro, la logica delle variazioni che univa le antitesi in una tesi più vasta.

E Beethoven conchiude con un tenero saluto:

Caro amico, per oggi accontentati di quanto t'ho detto. Le rimembranze del passato mi assalgono e tu riceverai questa lettera bagnata dalle mie lacrime. Ora il primo passo è fatto e ben presto riceverai un'altra lettera e più spesso tu mi scriverai, più mi darai piacere. La nostra amicizia non fa questioni di precedenza. Addio, caro; ti prego di abbracciare a mio nome la tua Lorchen e i tuoi ragazzi, e di pensare allora a me. Dio sia con voi tutti, come sempre il tuo fedele e vero amico che ti onora.

BEETHOVEN.

Ma il destino della sua vita lo incalzava. Ormai il maestro è al termine della esistenza mortale, in cui ebbe ostile tanta parte di sè e del mondo esterno: dalle sue parole si spande un mistico senso della piccolezza infinita e dell'inquietudine umana nel solenne universo.

A Wegeler.

Vienna, il 17 febbraio 1827.

Mio vecchio e degno amico,

Fortunatamente ho almeno ricevuto da Breuning la tua seconda lettera. Io sono ancora troppo debole per rispondere ad essa, ma tu puoi pensare che tutto ciò che contiene è benvenuto e adempie ai miei voti. La mia guarigione, se posso chiamarla così, va tuttora molto lentamente; è da presumere che si debba ricorrere a un quarto intervento, benchè i medici non dicano ancora nulla. Io sopporto tutto con pazienza e penso che ogni male arreca sovente qualche bene. Ma io sono stupito nel leggere nella tua lettera che tu non hai ancora nulla ricevuto...

Quante cose vorrei ancora dirti oggi, ma io sono troppo debole; io non posso adunque che abbracciarvi in spirito, tu e la tua Lorchen.

Con vera amicizia e un affetto sincero per te e i tuoi, il tuo vecchio e fedele amico

BEETHOVEN (1).

Qui la parte lirica appare soverchiata e quasi nascosta dalla parte riflessiva e morale; dal suo letto di morte, dalla considerazione delle apparenze della vita, al Beethoven importava giungere a una organica persuasione etica. E intanto, affaticato dall'idrope-ascite, era in attesa di una quarta paracentesi...

Vi sono varie forme di eroismo. Accanto a colui che in un istante di suprema generosa dedizione fa getto della propria vita; accanto al martire che, muore per un'idea, offrendo la più alta espressione della perfezione umana e la prova più sicura del netto distacco tra l'uomo e gli altri animali, vi è chi persegue con pertinacia una direttiva costante a traverso una folla di ostacoli, turbato e afflitto dai mali, ma inflessibile. Così Beethoven, che indìce contro le infermità una lotta ostinata per il trionfo di un alto ideale artistico, ha l'eroismo consapevole di tutti i giorni, di tutte le ore.

Gli eroi emozionali e improvvisi attingono la mèta unica e decisiva con un atto inopinato e magnanimo che s'impone a tutti; gli eroi pensosi e lenti giungono all'ultimo grande risultato a traverso atti in apparenza meschini e che sfuggono all'attenzione del volgo.

*
* *

Noi possiamo renderci conto dei disturbi e delle preoccupazioni di Beethoven e anche dei suoi subitanei mutamenti di tono corporeo — e però abbiamo appunto riferito ampiamente alcune pagine del suo epistolario — richiamando

---

(1) Queste ultime lettere sono dettate dal musicista e scritte dal fido Schindler.

la fenomenologia, specie subiettiva, che accompagna il male di orecchi che lo affliggeva.

L'otite sclerotica non ha dei sintomi morbosi premonitori caratteristici e in generale i malati si avvedono di essere colpiti da questa affezione soltanto quando i disturbi funzionali dell'organo acustico hanno raggiunto un grado piuttosto avanzato.

In questa malattia — come in altre forme auricolari — avviene spesso che la sordità prodotta dalla sua invasione sia notata primitivamente dalle persone che hanno rapporto col paziente più che dal medesimo, il quale afferma di avere un buon udito, mentre non si avvede che già da qualche tempo gli sfuggono i suoni delicati, non comprende tutte le frasi di una conversazione o intende una parola per un'altra.

Il difetto della facoltà uditiva è più manifesta a tavola, quando diverse persone parlano nel medesimo tempo e il malato produce nella bocca qualche rumore nell'eseguire la masticazione.

La sordità s'inizia insidiosa poco dopo l'epoca della pubertà, tra i 16-18 anni, da prima unilaterale, ma ben presto d'ambo i lati. Progredisce a sbalzi; nei primi tempi esiste all'insaputa dei pazienti, i quali se ne accorgono per un caso fortuito. Il Wegeler dice che ebbe la prova evidente della perdita dell'udito di Beethoven — di cui gli aveva parlato in una lettera Stefano de Breuning (13 novembre 1804) — durante una di quelle passeggiate vagabonde che sovente facevano insieme.

Il Wegeler nota anche che gli inizi della sordità furono per Beethoven un dolore così sensibile, che bisognava aver cura di non lasciargli intendere la sua infermità parlando troppo forte. Se egli non aveva capito qualche frase, cadeva d'ordinario in una distrazione profonda a lui abituale, e per tale fatto forse il maestro potè nascondere ancora per lunghi anni la malattia auricolare al suo *entourage* più intimo.

Alcuni che avevano un orecchio musicale finissimo perdono il gusto della buona musica, non avvertono le leggere stonature o trovano difettosi gli strumenti e le voci, mentre in realtà non lo sono.

Se la malattia — come di frequente avviene — è molto più grave da un lato che dall'altro, i malati riconoscono difficilmente la provenienza dei suoni, tanto più quando l'organo della vista non aiuta quello dell'udito. Così accade di sentir dire da cacciatori affetti da questa otite in prevalenza unilaterale che avvertivano il noto fischio di un uccello, ma se la vista non li soccorreva non potevano riconoscere il luogo donde quel suono partiva.

Abbiamo già accennato ad alcuni fattori etiologici predominanti, specie in rapporto all'eredità. Il raffreddamento — così invocato da molti biografi di Beethoven — ha un posto secondario nella genesi dell'otosclerosi, ma non si può negare interamente la sua influenza. Piuttosto nel caso del maestro non sono da trascurare anche i precoci disturbi intestinali: P. Cornet ha notato in diciotto otosclerotici come concomitanza morbosa eminente una auto-intossicazione gastro-enterica.

Nella produzione e nel modo con cui si sviluppano i disturbi funzionali esplicano qualche peso i mutamenti atmosferici, le abitudini dei pazienti, il trovarsi in luoghi eccessivamente caldi o freddi, gli abusi di ogni genere, l'affaticamento del corpo e dello spirito. Nelle donne l'epoca mestruale o lo stato di gestazione aggravano i sintomi subiettivi dell'otite in parola, anche quando la malattia si trova nello stadio incipiente.

Prima che il difetto di audizione abbia raggiunto un grado tale da essere avvertito dal malato o dalle persone che hanno rapporto con lui, si sviluppano nell'orecchio dei rumori subiettivi, i quali essendo da prima intermittenti vengono dal paziente attribuiti ora a una causa, ora a un'altra. Quando poi i rumori si fanno continui e subiscono un peggioramento, il soggetto si avvede che tale disturbo ha rapporto con qualche malattia che ha preso sede nell'orecchio.

I rumori che accompagnano la sclerosi dell'orecchio medio sono molto variabili; in generale vengono assomigliati ai rumori di cascata d'acqua, di vento lontano, al ronzìo d'insetti. Michelangelo Buonarroti nelle sue *Rime*,

nel capitolo in cui descrive sè medesimo vecchio e infermo, dice:

> Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
> Ne l'altro canta un grillo tutta notte.

Così Beethoven era specialmente tormentato dai rumori: il poeta gli fa dire:

> ..... Oh tais-toi
> Cloche de je sais quel monstrueux beffroi:
> Ton carillon funebre est l'orreur de mes veilles.
>
> (René Fauchois).

Dei malati intelligenti e colti hanno descritto in modo pittoresco questo tormento: fra un fracasso di tempesta, nel ribollire delle onde e il sibilare del vento ogni tanto si odono muggiti musicali di sirene, urti di rami che si schiantano e crollano. Questi rumori, se continui, mettono il paziente nella disperazione; egli perde il desiderio di udire e persino il gusto di vivere.

Tali fenomeni subiettivi si aggravano quasi sempre con l'accelerarsi dei moti della circolazione (1), oppure se il

---

(1) Alcuni hanno asserito che negli ultimi anni Beethoven fosse sofferente anche di cuore: alcuni segni delle sue malattie deporrebbero per questa ipotesi. Se realmente questo avvenne — la relazione dell'autopsia non accenna affatto allo stato morboso del cuore — i suoi rumori auricolari dovettero esacerbarsi. Invero di frequente nei cardiopatici i rumori dell'orecchio sono tormentosi. Se ne distinguono due specie, di *origine arteriosa* e di *origine venosa*, condotti all'orecchio per via ossea o aerea. Eccezionalmente questi rumori si possono percepire anche con l'esame obiettivo; sebbene Morgagni (*De sedibus*, epist. XIV, 9) dubiti se « veramente e sino a qual segno potè essere sentito dagli astanti il tinnito delle orecchie ». I primi sono sincroni con la sistole cardiaca (in un caso di Tuczec erano il doppio delle sistoli) ed hanno carattere acustico vario (tintinnio, sibilo, mormorio, martellamento). La causa può risiedere in una alterazione dei grossi vasi intratoracici (stenosi, insufficenza, aneurismi dell'aorta) e allora i rumori si propagano con la corrente sanguigna fino all'orecchio e sono rumori di origine vasale percepiti soltanto dall'infermo; oppure risiede nei vasi periferici per sclerosi della carotide interna, per alte-

paziente è sotto l'influenza di qualche patema d'animo o di altre cause deprimenti. I rumori auricolari sono spesso isocroni con le pulsazioni cardiache o almeno al rumore costantemente avvertito si aggiunge un rumore pulsante.

La posizione del capo esplica un'influenza nel produrre questi rumori: in genere l'essere distesi in posizione orizzontale giacendo sopra un lato del corpo aumenta la percezione dei medesimi.

I pazienti accusano in fondo al condotto uditivo esterno una specie di dolenzia sorda gravativa, poco accentuata, ma continua: è l'*oreille lourde* dei francesi.

Come nell'otite media iperplastica, esiste anche qui un

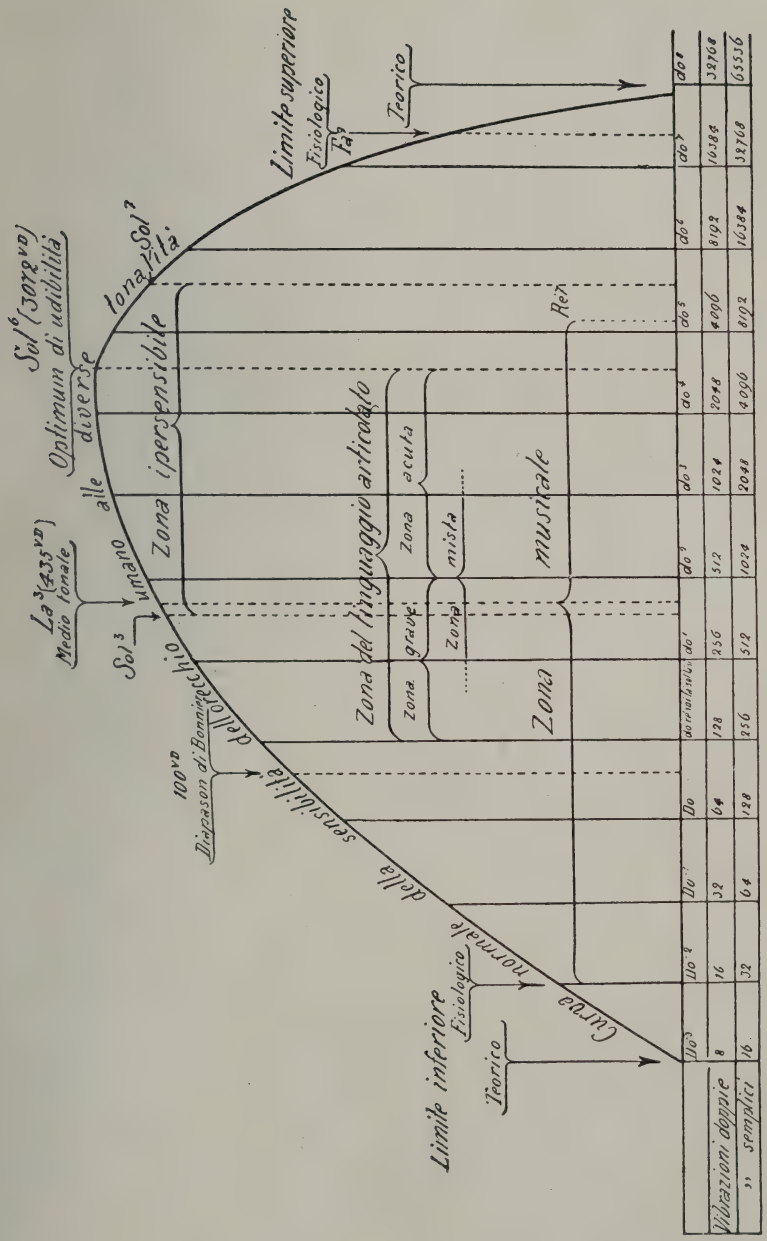
---

razione dei vasi intracranici o per aumento della pressione nell'interno del cranio.

Anche flogosi traumatiche o tubercolari prossime alle prime vertebre cervicali possono produrre rumori auricolari sistolici, determinando una paresi vaso-motoria dell'arteria vertebrale; questi rumori scomparirebbero con la pressione dell'arteria vertebrale, mentre i ronzii labirintici persistono.

I rumori auricolari di origine venosa sono caratterizzati dall'essere continui, uniformi, soffianti; si hanno in soggetti cloro-anemici nei quali si ascoltano soffi venosi sulla giugulare *(bruit du diable)*. La causa ne è data da lesione dei grossi vasi venosi, specie da movimenti vorticosi in casi di ectasia del bulbo della giugulare, in intimi rapporti con l'orecchio medio.

Anche la compressione dei grossi vasi venosi del collo (per malattie della tiroide, tumori, ecc.) può determinare rumori auricolari venosi; in alcuni casi, nel lato ove il paziente sentiva i rumori, si è riscontrato arrossamento del meato uditivo esterno e iperemia del timpano, indizi di stasi, la quale si è dileguata dopo un atto operativo; in altri ha dato luogo a otorragie. Rumori auricolari sono dati ancora dall'embolia dei vasi dell'orecchio medio secondaria a endocardite: d'improvviso l'udito si abbassa fino alla sordità completa da uno o da ambedue i lati. Questa diminuzione o abolizione della funzione uditiva può dipendere da immobilità della catena degli ossicini consecutiva a depositi di coaguli fibrinosi, e allora dilegua rapida: ma può essere effetto di emorragie o di una flogosi dell'orecchio medio con perforazione della membrana. Coesistendo trombosi dei vasi retinici si associa la cecità. Si può avere la guarigione per riassorbimento oppure la sordità permanente per l'organizzarsi del trombo e degli stravasi.



Schema del campo uditivo tonale di un individuo normale

Danesi - Roma

senso di pienezza e di contrattura, anzi è maggiormente avvertito e in certi momenti l'otturamento apparente dell'orecchio è così accentuato che i malati portano spesso le dita a mo' di auriscalpo, scotendo il padiglione o il meato, con la speranza di potere rimovere qualcosa che chiuda il fondo del meato uditivo esterno.

Le corizze acute e le affezioni catarrali delle fauci aggravano sempre la sordità e i rumori subiettivi, anzi alcuni malati ricorrono all'otologo solo quando la malattia cronica — che si era da molti mesi od anni sviluppata nell'orecchio — subisce per dette cause un notevole peggioramento. Questi disturbi funzionali sono pure molte volte aggravati dai bagni freddi o dall' idroterapia, specie quando l'acqua a bassa temperatura penetra nel condotto uditivo.

Gli individui affetti da questa otosclerosi non accusano dolori o altre moleste sensazioni che ricordino loro l'esistenza della grave malattia che li ha colpiti. Ma non è raro il caso che in seguito a violenze esterne fatte subire al condotto uditivo per liberarsi da quel senso di otturamento che provano i pazienti si produca sul derma del canale una irritazione, o un'otite esterna acuta o subacuta, che decorre nel modo consueto: queste escoriazioni prodotte dai malati stessi nel rivestimento cutaneo del meato auricolare sono tanto più facili nel decorso dell'otite sclerotica, in quanto che in questa malattia la secrezione del cerume si altera più che in altre forme morbose, diminuisce di quantità o cessa completamente, e allora il condotto uditivo esterno diviene sede di un modesto prurito.

*
* *

In una lettera a un giovane autore, Ibsen scrisse che bisogna severamente distinguere dalle cose con le quali abbiano avuto contatti effimeri, l'esperienza inestricabile, tutta nostra. E questa dovette essere ben dolorosa per il grande maestro, che vedeva fatalmente progredire la malattia, da prima mal curata, e contro la quale fallivano uno dopo

l'altro tutti i mezzi tentati di fronte a una forma di *sordità progressiva.*

A dare un' idea delle sofferenze gravi che possono provare certi sordi per la loro infermità Villani De Noha ricorda opportunamente il caso di Beethoven.

Il vasto gruppo delle sordità progressive comprende affezioni prodotte da condizioni patologiche svariate, sebbene i sintomi ne siano sovente presso che identici.

Si possono distinguere varii tipi principali:

1) *Sordità d'origine catarrale.*

2) *Sordità progressive caratterizzate da alterazioni ossee.* Fra queste vanno considerate:

a) l'otosclerosi;

b) la sordità progressiva per traumatismo;

c) la labirintite cronica ossificante (di alcuni autori).

3) *Sordità progressive dovute ad alterazioni dell'apparato nervoso,* che comprendono:

a) la sordità labirintica cronica progressiva;

b) la sordità professionale;

c) la sordità progressiva dovuta a tumori del nervo acustico.

Nel 1893 Politzer riconobbe l'alterazione primitiva della capsula ossea del labirinto: egli conservò il nome di *otosclerosi*, che i clinici davano alle sordità progressive. Sia che si tratti di un'affezione primitiva del rivestimento dell'orecchio medio, cioè di un'otite periostitica che attaccherebbe secondariamente gli strati ossei sottostanti e immobilizzerebbe la staffa per periostite ossificante (Habermann), o di un'affezione primitiva della capsula ossea del labirinto (Politzer, Manasse, Denker), il processo si compie in tre tappe: da prima nell' interno dei canali di Hawers della capsula appare un tessuto di granulazione osteoide, che sostituisce e sopprime l'osso antico; di poi questo tessuto osteoide scompare per un processo di riassorbimento lacunare; da ultimo appare un terzo tessuto osseo nelle cavità midollari di riassorbimento. Questo novello osso è definitivo; ma, da prima compatto, diviene poi spugnoso: donde Ostmann e e Lermoyez preferiscono chiamare la malattia in parola

otospongiosi, per differenziarla dalle otiti secche e dalle cicatrici post-otitiche.

L'osteopatia, la cui caratteristica è la bilateralità, s'inizia di solito alla parte anteriore della finestra ovale, successivamente raggiuge la lamina di contorno e perfino la columella; per eccezione i focolai iniziali, talvolta multipli all' inizio, appaiono a distanza della finestra ovale (finestra rotonda, meato uditivo interno, apice della chiocciola) e possono anche non prodursi nella nicchia della staffa.

Ma di consueto ne conseguono l'anchilosi della staffa e alterazioni del labirinto membranoso. Quella, frequentissima, si fa per invasione del legamento anulare da parte del tessuto osteoide o per ispessimento — anche dieci volte — della platina della staffa stessa o pure, infine, per immobilizzazione di quest'ultima per restringimento della finestra ovale per salienza in essa di osteofiti.

Fra le alterazioni del labirinto membranoso — vedremo a tal proposito il reperto di autopsia di Beethoven — sono rare l'atrofia del tronco dell'acustico e la degenerazione del ganglio di Scarpa; sono più frequenti piccole lesioni atrofiche nelle cellule del ganglio spirale di Corti e sulle fibrille nervose cocleari che esse inviano alle arcate del Corti.

I segni funzionali della malattia si compendiano nella *triade di Bezold* e cioè:

1) accorciamento della percezione aerea (Rinne negativo);

2) aumento della durata della percezione ossea (Schwabach prolungato);

3) perdita dell'audizione dei toni gravi.

Il limite inferiore della scala tonale è innalzato quasi sempre alle 48 v. d., sovente alle 64, talvolta al di sopra delle 128 v. d.

Questo nei casi puri, in cui si afferma l' integrità del labirinto.

Per rendere evidente anche ai profani di questi studi le alterazioni funzionali acustiche a cui deve essere andato soggetto Beethoven, abbiamo ridotto a uno schema grafico il campo uditivo tonale di un individuo normale (tav. VI).

A questo seguono tre diagrammi di mutamenti di diversa gravità della facoltà acustica in varie lesioni dell'orecchio.

Ora la sordità dell'otosclerosi, la malattia di cui fu affetto Beethoven, è caratterizzata insieme da disturbi qualitativi e quantitativi. Essa partecipa di una lesione dell'apparecchio di trasmissione misurata dall'elevarsi del limite inferiore (tav. VIII) e di una lesione dell'apparecchio di percezione (tav. IX), accusata dall'abbassarsi del *plateau* uditivo e misurata dalla diminuzione delle ordinate della zona ipersensibile.

***

La sordità acquisita non è fatto completamente innocente per l' integrità mentale del soggetto colpito. Intorno al 1912 Emil Kraepelin, lo psichiatra di Heidelberg, parlò *ex professo* della paranoia dei sordastri e di recente il Vedrani, muovendo da un caso clinico tipico, ha parlato del *delirio di persecuzione dei sordi.* Manifestazioni di tal natura si ebbero in Beethoven, in cui la cofosi aveva acuito il sospetto, la sfiducia, il carattere ombroso.

Il seguente episodio ne è prova esemplare. Maurizio Lichnowsky, Schuppanzigh e Shindler erano un giorno intenti ad appianare alcune difficoltà insorte per l'esecuzione della IX Sinfonia e della *Messa in re.* Beethoven, dubitando che i suoi amici macchinassero qualcosa contro di lui, tolse bruscamente loro l' incarico affidato, con questi tre biglietti:

Al Conte M. Lichnowsky.

Disprezzo le falsità. Non venite più a trovarmi. Il concerto non avrà più luogo.

BEETHOVEN.

Al Sig. Schuppanzigh.

Non venite più a trovarmi; non dò concerto.

BEETHOVEN.

Al Sig. Schindler.

Non venite più a vedermi fino a quando non manderò a cercarvi. Niente concerto.

BEETHOVEN.

Queste sono espressioni di uno stato paranoide orditosi lentamente in seguito alla sordità acquisita ed entrano nel quadro descritto dal Kraepelin. «In persone alle quali è reso presso che impossibile intendersi con l'ambiente per forte difficoltà di udito o per sordità completa — scrive questo autore — si osserva talvolta un delirio di persecuzione vago, con allucinazioni particolarmente indeterminate e nuove fra l'ansioso e l'irritato; il che, secondo ogni apparenza, ha radice nel senso di incertezza derivante dall'essere interdette le più importanti relazioni intellettuali con il mondo esterno. Anzi è noto che i duri d'orecchio, col tempo, divengono diffidenti specialmente di fronte ad estranei: e hanno molta tendenza a riferire a sè sguardi, gesti, scoppi d'ilarità, perchè manca loro il mezzo di seguire l'andamento della conversazione; e in realtà sono anche esposti alla penosa possibilità che si faccia dell'ilarità su di loro, a loro insaputa, in loro presenza. Su questo terreno, con tutta lentezza preparato, sogliono nel corso di alcuni anni svilupparsi a poco a poco, sempre più manifesti, i veri e propri sintomi morbosi».

I malati non perdono la facoltà di comprendere e di orientarsi e il loro contegno esteriore è per lo più ordinato, sì che seguitano a lungo ad occuparsi e a guadagnarsi la vita: per altro accennano sempre più a ritirarsi dall'ambiente in una solitudine diffidente e ostile. Essi credono di udire da ogni parte ciò che li riguarda, sentono chiamarsi, odono parlare di sè e di quel che pensano. L'eccitamento esterno alle allucinazioni uditive è dato dai rumori agli orecchi. In ogni modo, nelle forme più gravi, il contenuto di ciò che odono è quasi sempre spiacevole e inquietante; emergono idee di persecuzione: gli infermi vengono a persuadersi che sono disprezzati, che non si può sopportarli,

che si vuole nuocere loro. Anche ciò che veggono — sguardi e atti di presenti — interpretano in questo senso. Il decorso è in generale cronico, soggetto ad oscillazioni, in palese dipendenza con le condizioni esteriori; avvenimenti emozionanti peggiorano lo stato psichico, invece le sollecitudini di un ambiente intelligente ed amico a volte lo migliorano sensibilmente.

Possiamo adunque sottoscrivere alla opinione di Schwartze, che cioè alcune sensazioni subiettive dell'udito, prodotte da malattie auricolari, possono, in individui predisposti, specie se esistono antecedenti ereditari, divenire la causa diretta di allucinazioni di quest'organo ed esplicare un'influenza decisa nello sviluppo di una malattia mentale. Ognuno di noi otologi potrebbe riferire dei casi, sovente commoventi e pietosi, di ammalati presi da uno stato depressivo melanconico, interrotto da crisi maniacali, provocato da una affezione auricolare, accompagnata da rumori incessanti.

Jacod illustrò uno *specimen* di confusione mentale acuta allucinatoria passeggera, complicata da afasia e paralisi del lato destro del corpo, pure transitorie, annodantesi a mastoidite acuta, successiva a sua volta a un'otite media purulenta subacuta sinistra. Egli ha potuto raccogliere 23 casi precedenti, ben definiti clinicamente, e nei quali si ebbe psicosi generalizzata, confusione mentale acuta (forma allucinatoria o di stupidità), mania e melanconia acuta, psicosi sistematizzata (delirio di persecuzione).

Molti di questi esempi riguardano uomini. Pare ormai accertato che nell'udito questi siano superiori alle donne. D'altronde la cecità e la sordità sono più frequenti nel sesso maschile che non nel muliebre.

Con uno dei suoi sguardi largamente sintetici, Kraepelin intravvede una analogia: « l' interpretazione qui tentata porta il nostro quadro morboso in intima affinità col delirio di persecuzione dei prigionieri. Non si può disconoscere che le condizioni di origine nei due casi presentano alcune coincidenze. Così l' isolamento dal mondo esterno, in uno per la sordità, nell'altro per la detenzione e il conseguente stringersi della cerchia del pensiero e dell' interesse; poi

il senso di abbandono e d' incertezza; infine la larga esclusione degli stimoli uditivi, la quale almeno nella segregazione cellulare gioca una parte rilevante. Da ciò viene in ambedue i casi sovraeccitata la sensibilità di tutto il campo sensoriale, l'attenzione diretta ai rumori subiettivi dell'orecchio e così presumibilmente favorito l' insorgere di allucinazioni. Anche il decorso clinico della malattia mostra in entrambi i casi più di una nuova somiglianza, specie nella influenzabilità mediante misure esterne, nel rapido sparire del delirio e nelle allucinazioni sotto favorevoli circostanze e nella coscienza più o meno completa delle malattie che allora si stabilisce ».

Non tutti i sordi, alterati di mente, ammalano con questo delirio di persecuzione: vi sono, tra gli altri, anche disturbi mal noti del linguaggio interno, determinati dal venir meno delle imagini uditive e dalla costituzione esclusiva del linguaggio con imagini verbali motorie e scritte. Al quesito perchè tanti sordi restino immuni da questo delirio, che si potrebbe dire di solitudine e di sospetto, dovremmo appagarci di rispondere che di fronte agli enigmi della predisposizione non di rado occorre confessare il nostro *ignoramus*.

*
* *

Sventuratamente per Beethoven egli visse in un periodo storico in cui l'otologia moderna dava i primi vagiti. Si era ancora, in pratica, nel pieno empirismo.

Mentre gli studi anatomici sull'organo acustico avevano progredito meravigliosamente e in special modo per opera di studiosi italiani — per limitarci a quelli del secolo XVIII ricorderemo Valsalva e Morgagni, Cotugno e Galvani, Scarpa e Comparetti — la parte della fisiopatologia e della terapia attendeva ancora i grandi pionieri, che solo nella prima metà del secolo XIX dovevano porre le basi di questa specialità. Intendo fare, in modo peculiare, i nomi di Itard e di Deleau.

Prima di essi ecco quanto si conosceva in fatto di pa-

tologia e terapia otologica: possiamo attingere alla classica e lucida opera medica del Borsieri. Egli scrive:

« Si diminuisce la facoltà di udire, o l'*udito* diviene più *grave e difficile* (Sauvages il chiama *dysecoea* o *hypocophosin*) in molti modi, principalmente o per vizio, ascissione, mutilazione, depressione della orecchia, o dalla ostruzione del meato auditivo, compressione, tumore, cerume indurato, pus concreto e croste che vi siano nate, o dal rilassamento della membrana del timpano e delle altre parti, o dalla copia dell'umore sieroso che le bagna, come suole accadere nei catarri, o anco dal consenso delle prime vie, come negli ipocondriaci.

Al difetto della orecchia supplisce un cornetto acustico. Il meato uditivo ostrutto è riaperto dallo scioglimento del cerume e del pus concreto, o delle croste native, per mezzo delle iniezioni saponacee ed oleose, la estirpazione, la incisione, la distruzione dei tumori.

Rendono la forza e la stabilità alla membrana del timpano ed alle parti contenute, i suffumigi asciutti e leggermente balsamici, e la essenza di castoreo, la tintura di succino, lo spirito di vino mescolatovi alquanto di canfora, delle quali cose intinta una tasta s'introduce nel meato uditivo e ivi si lascia per rimuovere la umidità dell'aria.

L'afflusso sieroso e catarrale è rimosso ed evacuato dagli errini, dai sialagoghi, dai diuretici, dagli idragoghi, dai sudoriferi, dai fonticoli, dai setoni, dai vessicanti apposti all'occipite ed al processo mastoideo.

La savorra, se risieda nelle prime vie, e renda l'udito grave si trae fuori cogli eccoprottici; gli spasmi poi, se da questi dipenda la malattia, si ammansiscono coi paregorici e gli antispasmodici.

Se il meato uditorio venga chiuso da una membrana oltre natura, come talora succede nei neonati, o per qualche altro vizio organico, o la membrana del timpano si faccia rigida, o sia divenuta ossea o siasi rotta, o gli ossetti del timpano e del laberinto e le altre parti interne siano contaminate da grave offesa, da carie, ulcera, o altrimenti distrutte; o la tuba Eustachiana siasi coalizzata, lo che può farsi per tumore, scirro che vi sia nato, o cicatrice, o dopo le ulcere veneree delle fauci o i nervi acustici siano paralizzati, come succede dopo i colpi sulla testa o dopo l'apoplessia, è cosa evidentissima che ne segue la *sordità* o la *co-*

fosi o che si toglie l'udito, o che non vi è quasi più speranza di cura, eccettuato il caso in cui l'incisione può aprire il meato.

Inoltre talora si riempie di acqua la cavità del timpano per causa della tuba Eustachiana ostrutta o altrimenti chiusa e per essere inibita o privata la facoltà dei vasi assorbenti o linfatici; si riempie poi in modo che la membrana del timpano viene spinta all'infuori e la staffa della finestra ovale, la membrana della finestra rotonda veementemente viene pressata all'indentro, per la qual cosa è necessario che poco a poco si abolisca l'udito. Allora se vi è qualche soccorso, certamente si deve attendere o dai gargarismi o dai sialagoghi o da una ulcerazione al processo mastoideo, le di cui cellule comunicano colla cavità del timpano, fatta per mezzo del ferro infuocato o della pietra infernale siccome persuade Bellost, e lasciarla fluire per moltissimo tempo.

Rimane infine la *depravazione dell'udito*, alla quale si dee riportare l'udito troppo acuto, il tinnito, il sussurro, il *bombo* e il sibilo, suoni fuori di natura che nascono dalla troppa sensibilità, o dall'aumento e disordine dei fremiti eccitati nella cavità dell'orecchio, negli ossetti, nelle membrane ed in altre parti.

Questi vizi Sauvages chiama con una sola voce, di *paracusi* o di *falso udito*. Quei fremiti sono risvegliati o dalla pletora, o dall'abbondanza del sangue spinta nei vasi del capo o delle orecchie, o dall'aumentata irritabilità, o per certi stimoli eccitata, delle fibre muscolari spettanti alle orecchie, o per l'agitazione dell'aria nella cavità del timpano o dell'acqua nel laberinto e nei di lui condotti. Imperocchè chi non vede che dalle arteriuzze delle orecchie e del cervello che troppo validamente pulsano ne nasce suono insolito quasi da corpo percosso, o dalla troppa tensione della membrana del timpano e dei muscoli, o dalla eccessiva sensibilità dei nervi si rende l'udito più molesto ed acuto, o dalla concussione degli ossetti o dell'acqua del labirinto si eccita il tinnito o il sussurro, o finalmente dall'aria chiusa entro la cavità del timpano ed ivi espansa e ad un tratto esplosa per la tuba Eustachiana, o dalla medesima che adagio adagio e con difficoltà erompe per la medesima si sveglia un certo sibilo?

Talora questi sintomi di *udito depravato* vengono separati e solitari, talvolta precedono la distensione dei nervi, la epilessia, l'apoplessia o il delirio, tale altra sopraggiungono nelle malattie acute, talora tengono dietro ad altri incomodi, come la ipocondriasi e la isteria. Ad ognuno di questi sconcerti si dee appropriare quella cura che sembra adattata alle cause... ».

È conchiusa qui tutta o quasi la patologia e la terapia auricolare della fine del secolo XVIII: è utile conoscerla per istituire un paragone con i progressi ottenuti non molto dopo, come vedremo or ora. Purtroppo la malattia dell'orecchio, quale aveva colpito Beethoven, anche oggi sarebbe radicalmente inguaribile; ma almeno possediamo dei mezzi per rendere agli uomini meno sconsolato il vivere e meno crudo il morire.

***

Un cieco, un sordomuto sono per noi degli esseri organicamente imperfetti; ma la loro figura umana non ci pare ferita nè diminuita. A noi ripugna ammettere che il nostro *io* consista e s'identifichi nelle nostre sensazioni o visive o uditive o tattili. Quindi i sensi non sono — si dice — la personalità umana; c'è, oltre, qualcosa di più intimo.

Ma se imaginiamo per un istante di vivere immersi in una oscurità profonda, nel silenzio perfetto, nella immobilità assoluta, in guisa da non udire, non vedere, non percepire col tatto più nulla; e che il nostro cervello cessi di rievocare e associare imagini di sensazioni passate, sarà arduo che, sotto questa improvvisa e generale cancellazione, si trovi ancora qualcosa da indicare come residuo della nostra personalità.

Jacopo Moleschott, ricordando, nel suo libro *La circulation de la vie*, la proposta, per supplire alla pena di morte, di isolare i condannati nell'oscurità occludendo loro le orecchie con della cera, esclama indignato: « Isoler et priver des sens tout à la fois, il n'y a pas de manière plus exécrable de tuer l'esprit! ».

A questi concetti si era inspirato, tutto preso e avvinto, Jean Marc Gaspard Itard, distinto medico francese, specialmente in materia di otoiatria, nato nel 1775 a Oraison (Provenza), morto a Parigi il 5 luglio 1838, dopo avere esercitato un periodo di chirurgia generale. Di questo autore si hanno un grande numero di studi e scritti sull'organo dell'udito, che gli procurarono in breve una fama mondiale entusiastica.

Dopo un periodo di tirocinio al Val-de-Grâce, Itard entrò nell'istituto dei sordomuti, diretto da Sicard, il successore dell'abate de l'Epée. Sui sordomuti Itard non possedeva che le nozioni comuni a tutti i profani; venuto a contatto con essi gli sembrarono degni d'interesse, volle conoscerli a fondo e per osservarli meglio visse la loro vita. I trattati di medicina dell'epoca sdegnavano di parlare delle malattie auricolari o non ne trattavano che per far risaltare la nostra ignoranza in proposito. Sorpreso da questa specie di noncuranza per un organo così interessante, Itard si dedicò per venti anni alle ricerche otologiche e infine le compendiò nella sua opera, « *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition* » (2 vol., Paris, 1821), particolarmente insigne per le buone nosografie e per le osservazioni che contiene; essa, ancor oggi tenuta in grande pregio, fece epoca.

Egli basa la sua nosologia strettamente induttiva sull'analisi delle osservazioni cliniche e sulle dissezioni; la diagnosi si fonda sopratutto sulla combinazione dei sintomi subiettivi e sullo stato generale del paziente. Itard ottenne un certo progresso nella diagnosi obiettiva, mediante l'istrumento che ha inventato, l'*acumetro*, destinato a rilevare la capacità uditiva del soggetto.

Il suo spirito inventivo ha arricchito la terapia otologica di numerosissimi metodi, ma si è particolarmente distinto nella tecnica della *perforazione della membrana timpanica* e nell'arte di *sondare la tuba eustachiana.*

Basandosi su delle indicazioni erronee, Itard ha sovente eseguito la prima operazione considerandola come un atto semplice, facile e senza inconvenienti; il successo fu assai vario, poichè egli faceva la paracentesi anche nei casi di rumori subiettivi. Di solito, dopo la breccia del timpano, iniettava acqua tiepida nella cassa.

Itard rese il *cateterismo della tuba* agevole e sicuro, mediante una lamina metallica fermata intorno alla fronte, sulla quale si innestava una pinza fissatrice della sonda. Per l'autore — come già aveva indicato il nostro grande Eustachi — questa è una via preziosa per portare dei medicamenti nell'orecchio medio: egli iniettava, secondo i casi,

acqua pura, ovvero acqua con sostanze emollienti ed eccitanti, talora dei vapori esalati da diverse decozioni vegetali. La doccia d'aria nel senso moderno è stata praticata da Deleau.

Itard rivolse anche la sua genialità alla costruzione di apparecchi di protesi meno imperfetti di quelli esistenti, ottenuti da molti autori precedenti a mezzo di tentativi empirici. L'erudito canonico Claude Comiers (1621) parla di un istrumento, inventato dall'Hautefeuille, dotto in meccanica, col quale il fruscìo prodotto da due persone deambulanti per via diveniva simile a quello dato dalla marcia di un esercito: un piccolo suono sembrava un grande rumore, la voce di un uomo era come il grido di una gola gigantesca. L'apparecchio di Duquet (1706) aveva l'inconveniente che il suono riusciva confuso a cagione della sua intensità. Altri cornetti acustici furono pure costruiti da Riolan juniore, Le Cat, Nollet, Amuel, Schmalz, Curtis, Dunker, Bernstein....

L'anatomico Ingrassia (1), Atanasio Kirker e il Boerhaave

---

(1) Questi nel suo commento al libro di Galeno sulle ossa osserva (Cap. I, com. 8): « Ex iis inquam praeostensis, praelibatisque liquet ratio, cur *etiam pes os, aut palatum, et buccas, non solum per auricularum foramina audimus:* prout experimento saepissime tum publice, tum privatim ostendimus: ut v. g. si nostrum quispiam exquisitissime obturatis, quantum possibile fuerit, aurium foraminibus: adeo ut nil prorsus audiamus: aliusque sit, qui cytharam, vel quodvis aliud musicum, vel non musicum etiam instrumentum pulset, ut sonum edat: nosque interim cytharae manipulum dentibus, aut ore, buccisve, tangamus, comprehendamusve, aut mordeamus. Quinimmo (quod maius est) aliqua virgula nostris dentibus apprehensa, in una videlicet extremitate, alteraque interim tale sonans istrumentum attingamus, facillime clarissimeque, sonum eius audiemus: remoto vero a cythara, seu quovis huiusmodi instrumento virgulae extremo: nihil prorsus, vel obscurissime illud audiemus. Sed toties exquisite (non secus ac si referatas aures haberemus) illud audiemus, quoties pulsatum instrumentum tangemus... Nos autem surdos aliquos vidimus hoc facto experimento mirum iumodum eo sive cytharae, aut cymbali, sive cuiuslibet huiusmodi musicalis instrumenti sono ab eis percepto delectari: veluti quidam Hispanus noster ob raras ipsius dotes familiaris est,

avevano indicato che i sordi possono sentire ponendo fra i loro denti e la persona che parla dei conduttori del suono, fatti di corpi solidi, come delle asticciuole di metallo o una lamina di legno. Muovendo da questo principio, Jarisson fece costruire un cornetto piramidale, modificato da Itard, e che migliora l'udito per il tramite delle ossa craniche: il portavoce in legno di forma poliedrica, terminato dal lato che deve tenersi fra i denti del sordo da un'apertura appiattita a guisa di fischio; l'altro estremo termina in un padiglione nel quale colui che parla avvicina la bocca. Anche Beethoven usò, specie negli ultimi anni, un audiofono che usufruiva della trasmissione del suono per le ossa craniche; talora nel comporre si serviva di un'asta di legno, di cui un estremo era posto nella cassa del suo pianoforte e l'altro tenuto fra i denti.

Itard ha anche imaginato un altro strumento il cui scopo si è quello di avvalersi di una doppia propagazione del suono, e per il condotto uditivo esterno e per la via ossea. È un ricettacolo del suono costituito da due calotte metalliche riunite per i loro bordi: uno si applica esattamente sulla volta del cranio, l'altra reca un padiglione e un condotto che si introduce nel meato uditivo.

Accanto a questo nobilissimo studioso, ai tempi di Beethoven, troviamo un altro otoiatra francese, degno di assidersi a fianco dell'Itard.

Nicolas Deleau, nato a Vézelise (Meurthe) il 21 aprile 1797, da una famiglia di medici militari, fu egli stesso, dal 1814 al '16, chirurgo dell'ospedale militare di Bruxelles, poi in quello di Caen. Addottoratosi a Parigi nel giugno 1818, esercitò l'arte sua nel dipartimento della Meuse, tornò a Parigi nel 1825 e si diede con particolare entusiasmo allo studio e alla cura delle malattie d'orecchio. Ottenne nel 1826 e nel 1832 il premio di 6000 lire al concorso Mon-

---

non ex nativitate quidem, sed ex morbo factus surdus, obstructo inquam exterius auditorio meatu, qui tamen recte, atque equisite cytharam, prius quam surdesceret, pulsare, tangereque didicerat... ».

tyon. Divenne medico dell'ospizio degli orfani e più tardi si occupò di questioni agricole.

Egli ha pubblicato numerosi lavori fra cui: *De la perforation de la membrane du tympan* (1822), allora molto in uso, ritenendosi giovasse a migliorare le difettose condizioni dell'udito; *Description d'un instrument pour retablir l'ouïe* (1823); *De l'emploie de l'air atmosphérique* (1828) nella cura di alcune otopatie; *Exposé d'une nouvelle dactylogie pour les sourds-muets* (1830); *Recherches pratiques sur les maladies de l'oreille* (1834); *Traité pratique sur les maladies de l'oreille moyenne* (1838).

Il Deleau morì il 30 novembre 1862.

Quando non esistevano ancora dei metodi esatti dell'esame acustico, molti casi di otosclerosi in cui predominavano i sintomi degli ostacoli nell'apparecchio di percezione furono classificati entro il grande e impreciso quadro di una sordità nervosa.

Gli antichi scrittori, fino a Kramer (1) compreso, fecero della *sordità nervosa* un mezzo che potesse dare ali alla loro fertile imaginazione, scrivendo sulla medesima una completa mitologia. Infatti non fu difficile a Lentin (2), che si deve considerare come uno dei promotori in Germania degli studi scientifici sulle malattie dell'orecchio, di creare alterazioni patologiche della linfa di Cotugno, esaminarne con serietà la consistenza, l'acrimonia e la influenza che tali condizioni potevano esercitare sul nervo acustico. Era il tempo in cui la patologia era dominata dalle discrasie; in cui si ammetteva una triplice maniera primitiva di generarsi delle malattie — meccanica, fisico-dinamica e chi-

---

(1) Wilhelm Kramer (1801-75) scrisse: *Erfahrungen über die Kenntniss und Heilung der langwierigen Schwerhörigkeit* (Berlin, 1833); *Die Heilbarkeit der Taubheit. Zur Beherzigung für Orhenkranke und deren Aerzte* (Berlin, 1842); *Die Erkenntniss und Heilung der Ohrenkrankheiten* (1849), e altri importanti lavori di otologia.

(2) Lebrecht Friedrich Benjamin Lentin (1736-1804) autore di *Tentamen vitiis auditus medendi, maximam partem novissimis anatomicorum et chirurgicorum inventis adstructum* (Gottinger Commentationem, XI, 1793).

mica —; in cui di fronte a uno stato morboso si ricercavano gli elementi tanto negli umori quanto nel solido animale; in cui la terapia doveva avere azione sostitutiva, traspositiva, spoliativa e alterante. Tali concetti — che Emilio De Rossi nel suo magistrale trattato poteva affermare di non essere del tutto caduti presso non pochi pratici viventi a lui contemporanei — vennero accolti senza prove documentate da Giuseppe Frank (1), figlio del medico Giovanni Pietro, che curò per qualche tempo Beethoven, da Saissy (2), da Curtis (3) e dallo stesso Triquet, che le riprese come cosa nuova.

Nel leggere l'opera di Kramer si è sorpresi scoprendo come egli, che critica vari degli autori citati, si dia poi a inventare due tipi di affezioni *sine materia*, le famose *sordità nervose*, *torpida* ed *eretistica,* copiate da buon numero dei medici posteriori. Le innumerevoli contraddizioni che s'incontrano in quel capitolo sono inerenti al suo metodo di osservare che versa quasi esclusivamente sui fenomeni subiettivi, i quali sono, massime nei detti casi, variabili in modo superlativo e non possono giovare alla diagnosi.

Kramer dichiara: « Nel labirinto non v'ha che una sola malattia incontestabile, ed è quella delle espansioni nervose le quali si distribuiscono nella cavità suddetta. I nervi acustici sono evidentemente la sede di una lesione, in virtù

---

(1) Giuseppe Frank (1771-1841) autore dei *Praxeos medicae universae praecepta*, Lipsiae, 1811-41. La sezione II della parte II tratta: « Doctrina de morbis columnae vertebralis, singulorum nervorum aliisque ex variis systematis nervosi partibus ortum habentibus nec non oculorum, aurium, narium et cavitatum nasalium ».

(2) Jean-Antoine Saissy (1756-1882) negli ultimi anni della sua vita si occupò a preferenza di otologia: *Essai sur les maladies de l'oreille interne* (Paris, 1827).

(3) Sir John Harrison Curtis (nato nel 1778), otologo e oculista, scrisse: *A treatise on the physiology and diseases of the ear* (London, 1817); *Cases illustrative of the treatment of the diseases of the ear, both local and costitutional with pratical remarks relative to the deaf and dumb* (London, 1818); *An essay on the deaf and dumb; shewing the necessity of medical treatment in early infancy; with observations on congenital deafness* (London, 1834).

della quale questi organi subiscono una modificazione nella loro *attività vitale*, e questo stato costituisce ciò che si chiama *sordità nervosa*. L'udito offre cambiamenti considerevoli; è affievolito senza che si possa constatare alcuna alterazione materiale in tutto l'apparecchio uditivo ».

Se l'autore avesse fornito i mezzi per giudicare della modificazione avvenuta nell'attività vitale del nervo, la sordità nervosa del Kramer avrebbe potuto mantenersi rigorosa, ma egli semplifica la questione aggiungendo: « Le malattie del nervo acustico si manifestano sotto due forme essenzialmente distinte. Nel primo caso vi è esaltazione della sensibilità, quindi *sordità nervosa con eretismo;* nel secondo esiste una diminuzione della stessa sensibilità ed abbiamo la *sordità nervosa torpida* ». Sfortunatamente il sintoma dato come patognomonico della sensibilità aumentata — il sussurro o rumore subiettivo — può incontrarsi in moltissime malattie diverse da quelle del nervo.

Il Triquet (1), dopo avere esposto alcune storie inconcludenti, svolge imaginoso tutte le alterazioni possibili del liquido di Cotugno e pubblica un quadro di tali forme di sordità nervose, in cui la lussazione della staffa sta accanto al pervertimento della linfa cotunniana. Coloro che ruppero l'incantesimo di queste lusinghiere supposizioni nosologiche furono il Toynbee con le sue ricerche sul cadavere e il Wilde con i suoi scritti, promovendo un grande progresso scientifico, il quale segnava la diminuzione delle « malattie nervose » attribuite a ignota sede anatomica.

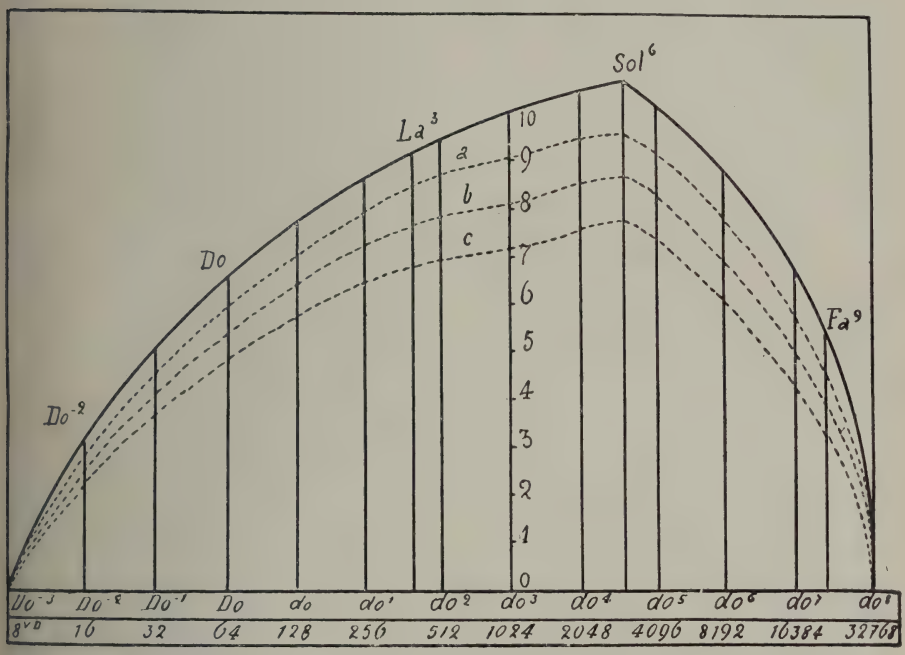
*
* *

Per lo studio delle malattie di Beethoven, le fonti a cui possiamo attingere sono date dalle lettere del Maestro, dai

---

(1) Eugène Hippolite Triquet (1822-1867) dettò un *Traité pratique des maladies de l'oreille* (Paris, Baillière, 1857); *Leçons cliniques sur les maladies de l'oreille, ou thérapeutique des maladies aïgues et chroniques de l'appareil auditif* (Paris, Sauy, 1863-6); *Mémoire sur la surdité nerveuse* (Bruxelles, Tircher, 1855).

IL CAMPO UDITIVO NELLE VARIE FORME DI SORDITÀ: FORMA MITE.



Schema dell' ipoacusia per ostruzione del condotto uditivo esterno o per occlusione semplice e temporanea della tuba eustachiana, senza lesione dell' apparecchio di trasmissione. Questa modica ipoacusia è caratterizzata dall' integrità dei limiti inferiore e superiore; dall' uniformità e concentricità della curva.

Le curve *a b c* corrispondono a tre gradi diversi di ipoacusia.

Danesi - Roma

quaderni di conversazione, dal racconto degli amici e dei coetanei, dalla relazione dell'ultimo medico curante Wawruch e dal reperto necroscopico. Tutte le informazioni degli amici di Beethoven non si possono accettare così, senz'altro; nulla infatti si trova che appoggi l'opinione quasi generale che Beethoven sia stato male curato. Contro le malattie dell'orecchio interno siamo ancor oggi impotenti e nella cirrosi epatica, che più tardi si sviluppò nel maestro, non siamo più fortunati.

Gli attacchi mossi contro l'ultimo medico di Beethoven, Wawruch, come se questi non avesse compreso la vera natura della malattia e prescritta quindi una cura sbagliata, non hanno alcun sostanziale fondamento e si debbono respingere. Profondo, è naturale, deve essere stato il dolore degli amici per la prematura perdita di Beethoven, e la causa di tale perdita — come di frequente succede — essi vollero attribuire alla incapacità del medico. E però non ci si deve stupire delle dichiarazioni e dei rimproveri del fido Schindler; questi sopratutto è adirato che Wawruch nella sua relazione su Beethoven, si chiami suo « Medico amico » facendo pensare di essere stato da anni in amicizia col maestro, mentre egli lo ha curato solo durante l'ultima malattia, negli ultimi mesi di vita. Ma dalla relazione di Wawruch nulla appare di tale tendenza all'enfasi; egli ne è evidentemente lontano. Egli scrive soltanto: « I rari talenti della sua specie sono, in generale, ricchi fino alla fine di interessanti momenti che nessuno meglio del medico amico può raccogliere. Questa breve relazione non è quindi una vera e propria storia clinica (poichè, che cosa potrebbe offrire una tale storia di interessante agli ignoranti dell'arte?), ma bensì un semplice racconto di fatti che si rapportano alla silenziosa pazienza, alla quieta rassegnazione con la quale Beethoven attese la fine che andava approssimandosi ». Dunque soltanto dell'ultimo periodo di vita intende parlare Wawruch, periodo che egli effettivamente ha seguìto da vicino, e l'espressione di « medico amico » si comprende benissimo che è stata detta nel senso generico con cui medico e paziente si considerano sempre quali amici. Gli ap-

punti vennero trovati soltanto dopo la morte di Wawruch nel suo legato e vennero pubblicati in seguito.

Il futuro consigliere medico Gerhard v. Breuning (1) che in età di 13 anni fu testimonio degli ultimi giorni di Beethoven, nei suoi ricordi parla pure in modo assai poco favorevole del metodo di cura seguìto da Wawruch, ma anche qui non si trova una ragione ammissibile. Breuning viene a una diagnosi diversa da quella enunciata da Wawruch e precisamente di « infiammazione del peritoneo ». L'esistenza di un principio di polmonite egli lo esclude. Per avvalorare la giustezza delle sue conclusioni egli espone i seguenti motivi: solo una peritonite e non una polmonite poteva provocare una ascite; e per quanto in principio del male e sia pure contemporaneamente avesse avuto uno stato catarrale degli organi respiratori, durante il decorso della malattia non tossì, aveva voce fortissima e non ebbe disturbi respiratorî; tali disturbi si manifestarono solo *più tardi* quando l'abnorme raccolta d'acqua nell'addome premendo in alto provocava l'affanno; finalmente i polmoni dopo un'agonia che durò quasi tre giorni si mostrarono così perfettamente sani e oltremodo forti che non si poteva parlare di una precedente malattia polmonare ». I primi due punti si possono confutare con l'esame del medico curante e con i dati di Beethoven sull'inizio della matattia. Anche il terzo punto non regge. Un polmone che quattro mesi prima ha superato una polmonite può benissimo sostenere una lunga agonia, se il cuore è in grado di funzionare. L'agonia poi durò non « quasi tre giorni », ma solo due giorni, e precisamente dal pomeriggio del 24 marzo, alle 5 circa, fino al mezzo vespro del 26 marzo, alle 5 $^3/_4$. Secondo tutta la storia della malattia e il reperto necroscopico, la diagnosi di cirrosi epatica, che fece anche Frimmel, è molto più verosimile,

---

(1) Ne ricordiamo questi scritti: *Der asiatischen Brechruhr, Erkenntniss und Heilart*, Wien, 1857; — *Wiederbelebung gelähmter Gliedmassen durch Sehnenschnitt*, Wien, 1844; — *Ueber die Augenentzündung der neugeborenen und jene der skrofelkranken Kinder*, Wien, 1852.

e così pure la polmonite iniziale. Su alcuni dati di Wawruch (reperto della palpazione dell'addome, sputo sanguigno) Breuning sorvolò, senza accennarli, e non considerò neppure il reperto necroscopico.

Indipendentemente dalla sua sordità, in Beethoven cominciò per tempo a manifestarsi un altro disturbo che in seguito fu causa della malattia che a 56 anni lo condusse alla morte. Già a 30 anni egli spesso si lamentava di violenti coliche, diarree, disturbi emorroidali e disturbi della digestione di ogni specie, con oscillazioni di miglioramenti e di peggioramenti. Si resero necessari dei viaggi per la cura dei bagni, come alle acque di Teplitz.

Il fegato venne presto attaccato, poichè nel 1821 già si accenna a un ittero, probabilmente una forma di *itterus catarrhalis*. In quegli anni Beethoven cominciò, sotto l'influenza di un giovane violinista, Carlo Holz — come riferisce anche Frimmel — a fare un po' uso di bevande spiritose e specialmente di *ponce,* e questo non fu senza conseguenze per lo sviluppo della malattia: ma è forse esagerato pensare, come alcuni ammisero, che il maestro domandasse all'ebbrezza l'oblìo dei suoi dolori. Da prima, con tutta probabilità si sviluppò una cirrosi epatica. Il reperto necroscopico del fegato offre punti di appoggio troppo deboli perchè si possa pensare alla formazione di un tumore maligno nel fegato con cirrosi (*Cirrhosis cavernomatosa*). I tumori nel fegato sono inoltre per lo più sempre secondari, e un focolaio primario non venne trovato.

I disturbi gastro-enterici di cui soffrì per lunghi anni Beethoven e fors'anco l'abuso, almeno relativo, dell'alcool furono gli agenti etiologici di questa *cirrosi epatica atrofica* descritta intorno al 1820 da Laennec, il quale aveva osservato numerose alterazioni del fegato nei cardiaci, nei malarici, nei tubercolosi polmonari. Egli ha dedicato una delle sue lezioni, d'importanza capitale, alle sclerosi e alle cirrosi in discorso (1).

---

(1) M. Letulle, *Notes inédites de Laennec* (Bull. de la Soc. franç. d'histoire de la médecine, XI, 1912, 339).

Delle glandole annesse all'apparecchio digerente, il fegato è maggiormente danneggiato dall'alcool (e con esso da alcune sostanze venefiche che vi sono commiste, come nei vini o nei liquori), il quale deve passarvi per entrare nella grande circolazione. La volgare cirrosi del fegato ha questa causa precipua; per tale malattia diminuisce il volume del fegato a scapito della parte funzionante più differenziata, ne aumenta la consistenza e per la iperplasia del tessuto connettivo sono compressi i vasi sanguigni, donde un ostacolo al circolo e l'idrope-ascite.

Si è fatta anche la questione se l'alcool è per sè solo provocatore della cirrosi oppure la favorisce rendendo con la sua intossicazione insufficente la funzione protettrice, svelenante del fegato contro i prodotti tossici delle fermentazioni e delle putrefazioni, che dal tubo digerente vi ascendono. Ricerche sperimentali accurate dimostrano che animali trattati per lungo tempo con alcool hanno minore resistenza all'azione dei veleni. Nel fegato degli alcoolisti scema anche la difesa verso i microrganismi patogeni. È infine provato che nei paesi tropicali i bevitori, se ammalano di dissenteria, sono più soggetti degli astinenti agli ascessi del fegato.

A proposito del Laennec, va a sua gloria il ricordare come nel 1819, con l'immortale *Traité de l'auscultation médiate*, egli abbia largito ai medici pratici di tutto il mondo un procedimento diagnostico di primo ordine; e in tale argomento non è privo d'interesse il ripetere come Laennec pensasse all'« application de l'auscultation au diagnostic des maladies de la caisse du tympan, de la trompe d'Eustache, et des sinus des fosses nasales ».

***

In tutto l'epistolario beethoveniano si hanno sovente accenni alle sue sofferenze a carico dell'apparato dirigente e del tratto respiratorio.

A Varenna, Teplitz 19 luglio 1812:

. . . sempre malatticcio a Vienna io ho dovuto alfine rifugiarmi qui . . .

A Zmeskall [25 febbraio 1813] scrive:

Io sono, mio caro, dall'epoca in cui non vi ho più veduto, sempre ammalato . . .

vostro
LUDWIG VAN BEETHOVEN
miserabilis.

Nelle lettere alla signora von Streicher — nata Nanette Stein — moglie del maestro di musica e poi famoso costruttore di pianoforti, Jo. Andrea Streicher, la quale aveva conosciuto Beethoven sin dalla sua prima permanenza a Vienna nel 1787, più volte accenna alle sue infermità:

[28 dicembre 1816].

« Ieri ho veduto la vostra buona e cara figliuola, ma ero così malato che io non me ne ricordo quasi più; avant'ieri i miei ottimi domestici hanno impiegato dalle 7 alle 10 di sera per fare del fuoco nel mio focolare. L'orribile freddo, specie da me, ha avuto l'effetto di raffreddarmi ed ieri, per tutto il giorno, non ho potuto muovere membro. La tosse e i più terribili mali di testa che io avessi provati non mi hanno lasciato per tutta la giornata; ho dovuto mettermi a letto alle sei di sera. Io sono ancora allettato, ma vado un po' meglio . . . ».

E in un'altra lettera, alla narrazione delle sue infermità, si aggiunge una preghiera relativa alla sordità progrediente. La ditta di John Broadwood, di Londra, che aveva fondato una grandiosa fabbrica di pianoforti, ne volle inviare a Beethoven uno di potenza eccezionale, in cui le note a tre corde dei piani ordinari ne avevano quattro. Ma il maestro fa analoga preghiera alla signora Streicher:

Nussdorf, 7 luglio [1817].

« . . . sin tanto che io sarò malato dovrò aver che fare con altra gente; per quanto forte io ami la solitudine, essa mi affligge ora tanto più che mi è appena possibile, con tutte queste medicine e questi bagni, di occuparmi di me come di consueto; a ciò

si aggiunge l'inquietante prospettiva di non andare forse mai meglio; io dubito persino del mio medico attuale; infine, egli dichiara che il mio stato dipende da una *malattia di petto* . . .

Ed ora una grande preghiera a Streicher; pregatelo a mio nome di avere la compiacenza di accomodare soltanto uno dei vostri piani per il mio udito affievolito, io ho bisogno che sia il più forte possibile: io avevo da lungo tempo il progetto di acquistarne uno da voi, ma solo Streicher sarebbe al caso di mandarmi un piano come mi occorre. Mi è sempre penoso d'importunare qualcuno, essendo abituato piuttosto a fare qualcosa per gli altri, che non di pretendere dagli altri qualcosa per me ».

Scrivendo a Guglielmo Gerhard, autore di poemetti di tono popolare, dice:

Nussdorf, 15 luglio 1817.

« Uno stato malaticcio che persiste da quasi quattro anni è cagione in parte del fatto che io non possa rispondere che col silenzio a molte cose che mi giungono. Dal mese di ottobre ultimo (1816), il mio stato di malattia ha ancora peggiorato; io ho avuto un forte catarro infiammatorio e in seguito anche una forma morbosa al petto . . . ».

E l'anno seguente, alla signora Streicher:

Mödling, 18 giugno 1818.

« Io sto molto male e il mio stomaco avrà presto bisogno di riparazione ».

All'arciduca Rodolfo, dalla stessa cittadina del Baden, il 15 luglio 1819, scrive:

« . . . io mi trovo molto male . . . Sono stato qualche volta a Baden per consultare il mio medico. Le perpetue contrarietà per mio nipote, il cui morale è quasi interamente perduto, ne sono causa per la maggior parte . . . tutto ciò che io avevo fondato è come asportato da un colpo di vento ! ».

Sempre da Mödling, il 31 agosto 1819, allo stesso arciduca, Beethoven mentre lavorava alla *Messa* si confida:

« Tanti mali hanno ancora agito sfavorevolmente sulla mia salute ed io non sto ancora bene del tutto. Debbo da qualche

tempo prendere delle medicine, avermi delle cure, in guisa che posso consacrare soltanto alcune ore ogni giorno al più caro dono del cielo, alla mia arte e alle muse . . . ».

E il 12 novembre 1821 si espandeva con Franz Brentano:

« dall'anno scorso sino ad ora, io sono stato sempre malato . . . Ora, ciò va meglio, grazie a Dio, e mi sembra che io possa vivere di nuovo per la mia arte — ciò che a propriamente parlare non è il caso, da due anni a questa parte, per mancanza di salute, come per tante altre sofferenze ».

Nel 1823 scrive al fratello Giovanni:

« su ordinazione di Staudenheim occorre che io prenda sempre medicine e che non mi muova troppo ».

Di questo medico Jacob von Staudenheim (1764-1830) non vi è altro ricordo nella vita di Beethoven.

I tormenti fisici si susseguono così da piegare anche la fibra morale più resistente: e il maestro, sconfortato, dice al fratello:

« forse la mia vita non sarà di lunga durata . . . Lo stato di malessere in cui mi trovo da oltre tre mesi e mezzo fa sì che io sia impressionabile e irritabile in modo eccessivo . . . ».

E al nipote Carlo, da Baden, il 29 agosto 1824:

« il mio stomaco è terribilmente scosso e niente medico ! . . . ».

Ha ogni tanto delle sorde ribellioni contro i medici e le medicine; e poi torna ad essi guidato da un filo di speranza:

Baden, 29 agosto 1824.

« Da ieri, io non prendo altro che minestrine, alcune uova e dell'acqua pura; la mia lingua è tutta gialla e senza tonici nè purganti il mio stomaco non si rimetterà mai, malgrado questo commediante di dottore . . . ».

E passa poi a parlare di musica !

L'anno dopo, da Baden il 9 giugno 1825, scrive ancora al nipote:

« Tu sai come vivo qui, specie con questa temperatura rigida. La solitudine costante non fa che indebolirmi sempre più, poichè veramente la mia debolezza tocca sovente il deliquio. Non voglio più tormenti, l'uomo dalla falce ormai non mi concederà troppo lungo indugio . . . ».

*
* *

Dunque la lesione terminale in Beethoven si era andata ordendo lentamente da molti anni, in una forma fatale, progressiva, che un fatto esteriore accidentale doveva fare esplodere.

Nell'autunno inoltrato del 1826 il maestro si recò in campagna a Gneixendorf nelle vicinanze di Krems. Quantunque non si sentisse bene — appariva dimagrato e malato — non ebbe riguardo per la sua salute. Egli spesso sedeva sul declivio di una collina selvosa e lavorava a nuove opere. Il lavoro lo rapiva violentemente, egli si infiammava, dimenticava tutto e non sufficentemente vestito, spesso per ore, correva qua e là sotto la pioggia, la neve o la tempesta. Così le sue condizioni di salute peggiorarono, i piedi, di tempo in tempo edematosi, in seguito a stasi del circolo epatico, si gonfiarono e cominciò a sentire un vero malessere. Il pensiero di ammalarsi seriamente in campagna lo indusse a ritornare a Vienna. In dicembre, con un tempo crudo, freddo, umido, poco coperto, si diresse alla capitale. Fu costretto a pernottare in una piccola locanda di villaggio, in una camera non riscaldata ed esposta alle correnti d'aria. In questo viaggio gli sopravvenne una polmonite, i cui sintomi — brivido violento, tosse breve e secca con puntura al fianco e forte sete — cominciarono a manifestarsi durante la notte passata in quella locanda. Spossato e gravemente ammalato, giunse a Vienna in un carretto.

Il dott. Wawruch che venne chiamato al terzo giorno, trovò Beethoven con tutti i sintomi della polmonite; aveva febbre alta, il volto acceso, il respiro divenuto molto difficile e per la puntura al fianco oltremodo doloroso; l'espettorato era sanguigno. Con una cura appropriata, la polmo-

nite in qualche giorno si risolse, così che egli si sentì abbastanza bene e potè un po' alzarsi e scrivere. Ma il giorno appresso (8° giorno di malattia) gli sopravvennero violenti dolori alla regione del fegato e agli intestini, forti coliche, *cholera nostras*, e intenso ittero di tutto il corpo.

« L'8° giorno — scrive il Wawruch — io lo trovai disfatto, col corpo tutto giallo. Un violento accesso di diarrea, complicata da vomiti, l'aveva quasi ucciso nella notte ».

Questa ricaduta ebbe forse delle cause morali, che sono mal note. « Una violenta collera, una profonda sofferenza, causata dall'ingratitudine di cui aveva sofferto, e un'ingiuria immeritata, avevano dato occasione a questa esplosione — continua il Wawruch. — Tremante e preso da brivido, era piegato dal dolore che strappava le sue viscere ».

Da questo giorno si manifestarono chiaramente i sintomi della cirrosi epatica e andarono sempre più peggiorando. Nelle parti inferiori del corpo si sviluppò un forte edema e sopravvenne l'ascite. La diuresi si fece minima, il fegato presentò chiare tracce di nodi duri, l'itterizia andò crescendo. La milza era considerevolmente ingrossata (reperto necroscopico).

D'ordinario l'ascite nelle cirrosi epatiche esordisce lentamente e spesso è preceduta da disturbi gastro-enterici e da notevole meteorismo — gli autori francesi dicono che « les vents précedent la pluie » ; — per eccezione il sintoma si può presentare senza prodromi, rapidamente, costituendo quella che si dice *ascite acuta*, in qualche caso anche accompagnata da febbre, in modo che il medico rimane incerto se si tratti di una cirrosi epatica o di una peritonite tubercolare.

La malattia adunque, la quale di certo preesisteva da lungo tempo — come attestano i reperti semeiologici del fegato e della milza dopo la paracentesi — all'improvviso passa dallo stato di latenza allo stato manifesto, rivelandosi con la produzione del liquido intra-peritoneale. Una delle cause più frequenti che rompono l'equilibrio idraulico — sulla quale richiamava l'attenzione il Potain sin dal 1888, — equilibrio che si era stabilito fra la circolazione portale e

il circolo generale del sangue, onde con un fegato enormemente ridotto di volume il peritoneo rimane libero e asciutto, è data dal raffreddamento; e così avvenne in Beethoven.

La malattia progrediva a grandi passi. Si ebbero accessi di asfissia, probabilmente in seguito alla forte pressione del diaframma per la crescente ascite. Si rese quindi necessario lo svuotamento del liquido intraperitoneale mediante la puntura. La prima paracentesi venne eseguita il 20 dicembre 1826 dal chirurgo primario dell'ospedale pubblico, Seibert, assistito dal Wawruch. Beethoven accolse l'operazione gravemente, ma tuttavia con buon umore poichè nel contemplare il liquido che sortiva, disse che l'operatore gli sembrava Mosè che con la sua verga percosse la roccia facendone sgorgare l'acqua. Egli capiva bene che la puntura non apportava la guarigione, ma che aveva soltanto lo scopo di mitigare il male. Il miglioramento subentrato non durò infatti a lungo; l'8 gennaio 1827 si dovette procedere a una seconda paracentesi; il 3 o 4 febbraio a una terza; a una quarta il 27 dello stesso mese. Wawruch e Seibert dovevano apparire un poco come i tormentatori della carne del povero Beethoven; e forse a questi medici allude il seguente biglietto a Schindler.

17 marzo 1827.

Miracolo •/. •/.

I sapientoni sono battuti ambedue; soltanto la scienza di Malfatti mi salverà. Bisogna che voi veniate un momento questa mattina.

Vostro

BEETHOVEN.

Infatti un breve miglioramento, più che altro un subiettivo benessere, si ebbe quando il dott. Malfatti — chiamato come precedente medico curante di Beethoven — gli prescrisse dei *ponci* gelati e pose così fuori cura tutte le numerose e spiacevoli medicine di Wawruch (1). Ma anche

(1) A tal proposito il Wegeler scrive:

« Beethoven viveva in ogni cosa con molta sobrietà, e nessuno

questo non durò a lungo e alla metà di marzo 1827 il dimagramento e la perdita di forze erano assai progrediti. Il 24 marzo Beethoven ricevette l'estrema unzione. Aveva piena coscienza del suo stato e attese la fine con perfetta tranquillità. Un violento temporale scoppiò nel pomeriggio del 26 marzo sulla città, allorchè Beethoven chiuse per sempre gli occhi alla luce.

Esempio grande di stoicismo e di amore al lavoro. Sino all'ultimo, si può dire, *nulla die sine linea*, come egli aveva scritto al Wegeler, al modo istesso di Mozart. Anche la fine di questi è piena di poesia. Ai primi di ottobre del 1791 un misterioso personaggio insistette per ottenere udienza dal giovane musicista, la cui salute declinava. Ammesso, « io vengo — dichiarò — da parte di un vostro ignoto ammiratore, per commettervi una *Messa di requiem* ». « Datemi un mese di tempo — rispose Mozart — e il suo desiderio sarà sodisfatto ». Il celebre compositore dedicò le ultime forze a questa messa, che doveva cullare il suo sonno eterno. Nel giorno stabilito, il visitatore tornò; ma la messa non era ultimata. Il tema principale aveva così preso il maestro, che questi lo volle sviluppare con ampiezza molto maggiore di quella fissata da prima. Egli chiese ancora un mese di tempo. Alla fine di novembre la messa era compiuta; alcuni musicisti l'avevano anche provata nella camera

---

fra le sue conoscenze lo ha veduto mai ebbro. L'asserto del dott. Wawruch, che il dott. Malfatti avrebbe ordinato del *punch* ghiacciato a Beethoven sofferente d'idropisia, perchè essendo suo antico amico conosceva il suo *penchant* dominante per gli alcoolici, è completamente destituito di fondamento (*Feuille de conversation* n. 192, 1842).

«Il rimprovero che fa Tito Livio (*Hist.*, l. IX, cap. 30) ai musicisti di Roma, che chiama *vini avidum ferme genus* e di cui io mi sono servito qualche volta per *taquiner* il mio amico, comporta, in ciò che lo riguarda, delle grandi restrizioni ».

Anche il Klotz-Forest pone la diagnosi, dopo un attacco di congestione polmonare, di cirrosi atrofica di Laennec, con ascite ed edemi degli arti inferiori. Crede che l'uso smodato delle bevande alcooliche vi abbia contribuito, richiamando il fatto che il Malfatti era di questo avviso: « *sedebat et bibebat* ».

del morente. E il 5 dicembre Mozart era appena morto, quando l'enigmatico individuo si presentava a cogliere quel sublime canto del cigno.

*
* *

L'autopsia venne eseguita alla presenza di Wawruch, dal dott. Joh. Wagner, assistente presso il Museo patologico; il protocollo di autopsia per l'epoca in cui fu redatto è abbastanza esatto e preciso. Incomincia con il notare un carattere che s'impone negli idropici e che già Dante aveva descritto mirabilmente:

Io vidi un fatto a guisa di liuto,
Pur ch'egli avesse avuta l'anguinaja
Tronca dal lato che l'uomo à forcuto.

Il poeta aveva invero osservato la disarmonia evidente fra la macie del volto terreo e scarno, con il volume del ventre prominente:

La grave idropisia che si dispaja
Le membra con l'umor che mal converte,
Che il viso non risponde alla ventraja . . .

Ecco, senz'altro, il referto dell'*extispicium* di Beethoven:

« Il cadavere era, in particolar modo alle membra, molto macilento e cosparso di petecchie nere, l'addome in modo straordinario idropicamente gonfio e teso.

La cartilagine dell'orecchio appariva particolarmente grande e conformata irregolarmente, la *depressione scafoidea*, e in special modo la relativa *conca*, era molto ampia e di una metà più profonda dell'ordinario: i diversi angoli e circonvoluzioni erano notevolmente rilevati. Il condotto uditivo esterno appariva ricoperto, specialmente verso la membrana del timpano, di squame epidermiche lucenti. La tromba eustachiana era molto ispessita, la sua mucosa tumefatta e verso la parte ossea un po' ristretta. Le cospicue cellule dell'apofisi mastoide grande e senza alcuna incisione che la caratterizzasse, erano rivestite di una mucosa pletorica. Una simile ricchezza di sangue appariva anche in tutta la sostanza del temporale, attraversata da non comuni ramificazioni

vasali, e specialmente nella regione della chiocciola, la cui spirale cutanea appariva leggermente arrossata.

I nervi facciali erano di una notevole grossezza; i nervi acustici invece raggrinzati e amidollati; le arterie dell'orecchio che corrono parallele agli stessi erano estese sopra una *Rabenfederspule* cartilaginea. Il nervo acustico sinistro molto più sottile sorgeva dalla sostanza del quarto ventricolo del cervello, in questa regione molto più consistente e ricco di sangue, con tre strie molto sottili, grige e il destro con una stria più forte e bianco-chiara. Le circonvoluzioni del cervello invece molto più molli e acquose apparivano normalmente così profonde e più ampie e numerose dell'ordinario. La volta cranica mostrava generalmente grande densità e uno spessore di circa mezzo pollice.

La cavità toracica e così le sue interiora apparivano normalmente costituite.

Nella cavità addominale erano contenuti quattro litri di liquido libero grigio scuro torbido. Il fegato appariva per la metà del suo volume raggrinzato, solidamente coriaceo, di colore grigio-bluastro e nella sua superfice superiore bernoccoluta, come pure nella sua sostanza era contessuto di nodi della dimensione di un fagiolo; tutti i suoi vasi erano molto stretti, contenenti coaguli ed esangui.

La vescica biliare conteneva un liquido bruno-scuro con un sedimento abbondante e grigiastro. La milza la si trovò più che mai grossa, di colorito nero e dura ed anche il pancreas appariva più che mai grosso e più duro; il suo condotto escretore era largo come il cannello di una penna d'oca. Lo stomaco e l'intestino erano molto meteorici.

Ambedue i reni, per uno spessore di un pollice, erano avvolti da uno strato cellulare stillante liquido bruno torbido, il loro tessuto era rosso e rammollito; ogni singolo calice renale era occupato da una concrezione calcarea uguale a un mezzo pisello ».

*
* *

Molto sobri sono gli accenni contenuti in questa relazione circa la stato delle circonvoluzioni cerebrali e della callotta cranica di Beethoven. Può dunque avere qualche interesse riferire quanto venne trovato alla autopsia di Gaetano Donizetti, in ordine specialmente ai centri delle facoltà

musicali, di cui dovremo occuparci. Di fronte a simili cervelli geniali siamo agitati dal desiderio di conoscerne a fondo l'intimo mirabile meccanismo. Sinceri e convinti fautori delle indagini anatomiche e fisiologiche, non certo come sufficenti, ma senza dubbio come indispensabili e fondamentali nella critica e nella storia dell'arte perchè non si riduca a un fastidioso vaniloquio, godremmo nel vedere per entro alla materia di queste teste insigni il *fiat* della produzione artistica e i segreti moventi di azioni, di cui le memorie biografiche non presentano che le più rilevate apparenze.

I genitori di Donizetti, onesti operai, vissero sani lungo corso di anni; ma la madre, toccata appena la vecchiezza, morì d'apoplessia cerebrale. Egli nacque in un'umile casetta, a Borgo Canale di Bergamo alta, ma, vinte le aspre difficoltà dei primi tentativi, raggiunse le più elevate sfere dell'arte. I suoi biografi — come l'Alborghetti e il Galli — ricordano le vicende fortunose, le grandi emozioni, la fecondità inesauribile e il soverchio lavoro di quella mente eletta. Il Cappelli si ferma a notare la perdita dei due unici figli appena nati, uno dei quali partorito anzi tempo con grave deformità del cranio, e la moglie morta giovanissima nel puerperio con una eruzione cutanea a forma maculosa.

La malattia che determinò la morte di Donizetti fu l'unica che egli soffrì in vita sua. Precedettero dei disordini cenestesici al capo: erano dolori che da prima si ridestavano soltanto quando il maestro si affaticava nella composizione, più tardi insorgevano per qualunque altra cagione o senza motivo apparente. Egli stesso diceva che le idee gli uscivano da una parte sola del cervello; di sentire talora come una sbarra che gli dividesse il cranio dalla fronte all'occipite, talora un dolore acuto e fugace unito a senso di sbalordimento, che paragonava all'impressione del fulmine. Raccontava agli amici, notando la singolarità del fenomeno, che quando imaginava della musica seria sentiva dei dolori pulsativi e aumento di calore alla parte destra della fronte; quando ideava della musica buffa quelle sensazioni le provava a sinistra.

A 45 anni i dolori di capo si erano fatti più violenti e sorgevano spontanei: di quando in quando intensi arrossamenti del volto s'alternavano con pallore terreo; s'impressero sulla persona del maestro con progressione crescente i segni fisici di una senilità precoce. Fu notata, a distanza di qualche mese, un'istantanea e così forte distrazione con turbamento della fisonomia da far presumere un vero stato d'incoscienza; l'insolita irritabilità e un fare sprezzante e orgoglioso erano in contrasto col mite carattere abituale del maestro. Intanto egli dimagrava rapidamente, soffriva spesso di vertigini; accasciato e curvo della persona, provava frequenti intorpidimenti agli arti inferiori, i quali erano presi da una crescente debolezza, più marcata a destra. Sopravvenne in seguito il delirio di persecuzione, interrotto da fugaci e languidi bagliori di idee fastose; grande l'agitazione e penosissima l'insonnia; ricorrevano di tanto in tanto delle congestioni al capo e, mentre si aggravava la paralisi specie a destra, le orine si perdevano inavvertite, la pronunzia non riusciva intelligibile, il capo inclinato sul petto era tenuto fisso dai muscoli irrigiditi. Finalmente fecero seguito i sintomi della profonda demenza: l'infermo, incosciente, privo di idee, apatico, esausto di forze, divenne incapace di muoversi, oppresso da continua sonnolenza. Il Donizetti, pochi mesi innanzi condottovi da Parigi (ove sin dal 1845 era affidato alle cure del chiaro sifilografo Ricord), morì a Bergamo l'8 aprile 1848.

Il verbale di autopsia dice: « il cadavere era emaciato, aveva estese suggellazioni nelle parti posteriori del tronco ed estesa colorazione verdastra dei tegumenti dell'addome, segno di avanzata putrefazione. Tolto il capillizio fu avvertita una regolarità e simmetria grandissima della volta cranica ampia ed elevata. Fu segata in giro e tolta la callotta, sotto la quale apparve una iniezione venosa generale delle membrane. Nel cavo dell'aracnoide era una oncia circa di siero [gr. 30], quantità che si accrebbe nel tor di posto il cervello; le arterie della base erano vuote; sviluppatissime le circonvoluzioni in corrispondenza degli organi della mu-

sica, della idealità e della maravigliosità (1); l'osso ivi corrispondente era assottigliato fino alla spessezza dell'unghia. La base del cranio apparve regolare, solo tra il corpo dello sfenoide e l'apofisi basilare si trovò un rialto osseo a destra, irregolare, a forma di cresta, e le cellule mastoidee involgevano quasi interamente la rocca petrosa. La massa del cervello dette il peso di kg. 1,391. Si notò una iniezione profonda della pia madre ed aderenze di essa alla sostanza del cervello per modo che si strappava e le veniva dietro la stessa sostanza, volendola distaccare. I ventricoli laterali erano distesi in forza di copiosa effusione di siero della quantità di once tre circa. Eguale dilatazione per effusione sierosa si trovò nel quarto ventricolo, e rada e lieve punteggiatura nella sostanza cerebrale; il cervelletto era normale.

Quanto al risultato della sezione dello speco vertebrale si può riassumere nella iniezione della dura madre, la quale internamente era arrossata; raccolta sierosa in basso; il midollo iniettato, arrossato e rammollito dalla regione cervicale in giù.

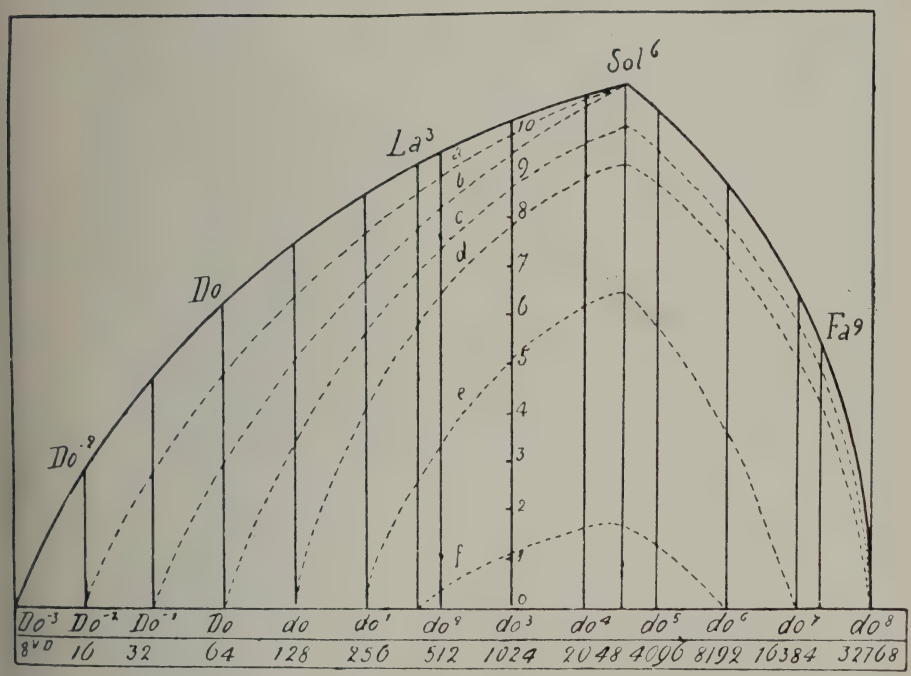
Nella apertura del petto furon trovate le coste sottili e fragili; il cuore parve leggermente dilatato. Nella cavità del ventre nulla di notevole ».

Dallo studio del cranio esumato, dall'analisi critica dei sintomi presentati dal Donizetti nell'ultimo periodo della sua vita, il Cappelli conclude che i gravi disturbi di innerva-

---

(1) Sono locuzioni della vecchia frenologia di Gall e di Lavater, che pur rendono il concetto di centri ideativi superiori. Dall'esame della callotta — osserva il Cappelli — si vede la teca craniense in corrispondenza del lobo temporale ampia e sottilissima. È perciò naturale che anche questo lobo fosse molto sviluppato: esso esplica còmpito importantissimo nella funzione uditiva, è qui il centro deputato a trasformare la semplice impressione sensitiva del suono in segno fonetico specifico delle idee e dei sentimenti, è il deposito mnemonico di questi segni. Ne consegue l'ipotesi che questo organo sia coefficente validissimo della educazione musicale e che quanto è più sviluppato tanto più debba essere ricca la fantasia e robusto l'ingegno del compositore.

IL CAMPO UDITIVO NELLE VARIE FORME DI SORDITÀ: LA FORMA DIPENDENTE DA LESIONI DELL' ORECCHIO MEDIO.



Schema dell' ipoacusia per disturbo o lesione dell' apparecchio di trasmissione (traumi della membrana timpanica, catarro tubarico di antica data, otite media acuta o cronica, otite adesiva o con cicatrici ecc.).

È caratterizzata dall' innalzarsi precoce e progressivo del limite inferiore; dall' integrità della zona ipersensibile e del limite superiore durante il periodo iniziale e quello «di stato» della malattia; dall' alterazione tardiva della zona ipersensibile e dall' abbassamento pure tardivo del limite superiore.

Le curve *a b c d* corrispondono alle fasi successive del periodo iniziale e del periodo di stato. Le curve *e f* alle fasi successive del periodo di atrofia labirintica secondaria.

Danesi - Roma

zione sentitiva, motrice e trofica che di tanto precedettero i fenomeni psichici, i segni di lesioni a focolaio, le fosse anormali, l'iperostosi in taluni punti pronunziatissima e le esostosi craniche parlano in favore della pseudo-paralisi progressiva sifilitica.

***

La luce dei documenti riportati, in occasione della ricorrenza del 150° anno dalla nascita del grande musicista, induce in un recente scritto W. Schweisheimer, di Monaco, a riprendere in esame varii punti relativi alle malattie sofferte da Beethoven. Quanto alla sua sordità espone alcuni concetti che meritano di essere letti:

« Il fatto della malattia dell'orecchio di Beethoven, che manifestatasi per tempo è andata rapidamente aggravandosi fino a condurre a una sordità completa, appare sempre quale espressione di una impressionante tragedia. Il Maestro soffrì moralmente assai per questa dura sorte e numerosi accenni nelle sue lettere e nelle sue conversazioni ci fanno conoscere il suo dolore, la sua disperazione e anche la sua rassegnazione . . .

« L'aggravarsi della malattia dell'orecchio ebbe principio per lo meno dal 28° anno e probabilmente anche prima. Anzitutto venne attaccato l'orecchio sinistro, e dopo breve tempo anche il destro. Negli orecchi si facevano sentire continui ronzii e rumori. Beethoven evitava per quanto possibile la società perchè gli riusciva penoso confessare la sua crescente sordità. Al Teatro per sentire l'attore, doveva sedersi vicinissimo all'orchestra . . . I toni alti degli strumenti e delle voci egli già non li udiva più, poco tempo dopo aver lasciato il paese natio.

« Quest'ultima particolarità aggiunta a tutto il processo della malattia che seguì in modo ininterrotto, continuo, fa pensare che in Beethoven non si trattasse, come a prima vista si potrebbe supporre, di una otosclerosi, ma di una malattia dell'orecchio interno. Nella malattia dell'orecchio interno è appunto caratteristico l'abbassamento precoce del

limite di tonalità superiore. Di frequenti accessi di vertigine e di altre alterazioni dell'equilibrio non si ha notizia alcuna e si deve essere dunque prevalentemente trattato di una malattia del nervo cocleare. Nulla parla di una malattia dell'orecchio medio, quale causa iniziale forse della sordità. Il centro acustico nel cervello non era implicato e l'udito interno era inalterato. Il senso e i concetti musicali si svilupparono in modo normale.

« Circa la causa della malattia sono possibili soltanto delle supposizioni. Nessuna notizia si possiede che faccia pensare a una *neuritis acustica progressiva* di origine infettiva e non si sa se prima che si manifestassero i disturbi uditivi vi fossero state malattie febbrili acute. Soltanto disturbi dell'apparato digerente già in quel tempo si erano manifestati e più tardi dovevano divenire assai più gravi, ma non si trova che vi sia relazione tra queste due malattie. A una *neuritis tossica* non si può pensare perchè Beethoven in quell'epoca non faceva uso di nessun veleno piacevole e dannoso, nè v'è indizio di altri tossici e poi perchè questa specie di neurite, tolta la causa, sarebbe scomparsa. Si deve anche escludere che potesse essere conseguenza di forti impressioni di suono o di influenze traumatiche. Di malattia sifilitica non c'è assolutamente nulla che parli. I disturbi uditivi per sifilide ereditaria si manifestano con sordità del labirinto diversa, perchè qui si ha un abbassamento caratteristico del limite di tonalità superiore, ma a un tempo anche una considerevole limitazione del limite inferiore della scala dei toni (Liebmann). Quest'ultima affezione in Beethoven si manifestò invece solo più tardi. Infine, si può ancora supporre — supposizione che consegue dalla mancanza di una notizia precisa — una anomalia congenita di conformazione, una debolezza dei nervi acustici, che solo nel corso della vita andò notevolmente sviluppandosi. Ed entra qui in campo una notevole aggravante: il padre era un bevitore ed egualmente la nonna paterna; la madre morì di tubercolosi. Di sordità nella famiglia non si ha notizia.

« Dal reperto necroscopico risultò una atrofia dei nervi

acustici. Naturalmente per quel tempo non poteva venirci trasmesso nessun altro dato sulla determinazione dell'acutezza uditiva.

« Per combattere la sordità vennero da diversi medici impiegati tutti i mezzi allora conosciuti. Essi non riuscivano ad ottenere che un temporaneo miglioramento che poi in breve nuovamente scompariva. Cure di bagni e medicamenti ebbero debole risultato. Beethoven — per quanto non sempre — era un paziente volonteroso e coscienzioso che, per guarire, si atteneva alle prescrizioni mediche. Così egli stesso scrive che nel 1801 per parecchi mesi di seguito dovette applicare su ambedue le braccia dei vescicanti, allora in uso come « revulsivi » (forse *cortex Mezerei*). Questa era una cura veramente poco piacevole, senza tener poi conto dei dolori, poichè egli sempre per un paio di giorni non poteva liberamente usare delle sue braccia. Egli tuttavia crede di aver allora sentito un passeggero attenuarsi dei rumori, ronzii endoauricolari.

« Così la sordità andò facendosi sempre più grave fino a divenire completa. Per alcuni anni Beethoven si aiutò alla meglio facendo uso di cornetti acustici. Nell'ultimo decennio egli doveva farsi dare le risposte alle sue domande per iscritto. A tal fine portava con sè dei quaderni nei quali venivano vergate le risposte.

« Un peggioramento dei disturbi subentrò dopo un forte raffreddore che Beethoven prese in una marcia notturna dal Castello di Gräz a Troppau sotto una pioggia torrenziale. Egli aveva lasciato il castello adirato perchè il Principe Lichnowsky l'aveva astretto a suonare dinanzi a degli ufficiali francesi contemporaneamente invitati. Anche altre volte si espose al rischio di prendere dei raffreddori. Egli aveva sempre avuto l'abitudine, quando lungo tempo si tratteneva al tavolo a comporre e sentiva quindi la testa congesta, d'immergerla nel catino. Dopo questa rinfrescata, si asciugava in modo molto superficiale e si rimetteva al lavoro o si recava subito a fare una passeggiata all'aperto . . . ».

Ora non possiamo accettare senz'altro le conclusioni sulla

diagnosi clinica e sulle alterazioni anatomo-patologiche dello Schweisheimer. Già altri autori si erano sbizzarriti nel tentare di precisare la natura della malattia sensoriale di Beethoven e si era parlato di labirintite tifica (Weisembach) e di atrofia del nervo acustico.

Anzitutto il medico di Monaco si basa sulla alterazione del campo uditivo: per quanto numerosi siano i dati che si riferiscono al decorso della malattia auricolare del grande maestro, quando si tratti di elementi di acumetria, difficili a valutare anche quando siano raccolti con tutte le cautele di un esame rigorosamente scientifico, occorre essere prudenti e avvalersene soltanto come fattori sussidiari.

Per me si trattò indubbiamente di una otosclerosi, nel senso di un processo morboso caratterizzato clinicamente da una sordità cronica progressiva, analoga alla sordità provocata dall'otite media catarrale cronica iperplastica, con assenza totale o quasi di sintomi obiettivi dal lato della membrana timpanica, della cassa e della tuba e complicata sovente da sintomi di sordità labirintica. È erroneo quanto sostiene il Schweisheimer che nella otosclerosi il processo si limiti all'orecchio medio; anzi la nota precipua della misteriosa malattia sta appunto in una osteospongiosi della capsula del labirinto, in una capsulite labirintica che involge gran parte dell'orecchio interno e delle terminazioni nervose che vi fanno capo. E appunto nella otosclerosi, ad onta dell'insediarsi del male nella porzione acustica dello orecchio interno, per questa delimitazione e per altre ragioni, mancano i fenomeni vertiginosi, di cui non si ha ricordo nella vita di Beethoven.

Questi ultimi segni sarebbero di certo apparsi se la sua malattia avesse dipeso da una neurite del cocleare: poichè oggi si ammette nella grande maggioranza dei casi che la lesione neuritica si combini con quella del labirinto, tanto che comunemente si parla di *neuro-labirintite.*

È spiacevole che la relazione non faccia motto dello stato della parete labirintica e delle sue finestre, sebbene già a quel tempo varii autori — e *in primis* il Valsalva — avessero richiamato sulla ossificazione della nicchia della

staffa. Soltanto intorno al 1850 Toynbee ha dimostrato l'importanza dei mutamenti patologici della staffa e della finestra ovale per l'audizione: egli identificò con chiarezza la sintomatologia della rigidità, cioè della sclerosi, con l'anchilosi di quell'ossicino.

Senza volere escludere una atrofia congenita dell'VIII paio in Beethoven — sebbene difficilmente possa intendersi come una tale minorazione grave si sia rivelata soltanto dopo i 25 anni di età, mentre questo inizio sta in armonia con la otosclerosi, — ammettendo adunque bene esatta la osservazione anatomica dell'atrofia del nervo acustico, nulla vieta di pensare che fosse secondaria alla lesione a carico della chiocciola, che lo stesso reperto di autopsia illustra, per quanto era possibile in tempi in cui il nostro Corti non aveva ancora scoperto l'organo sensoriale che lo ha immortalato. L'alterazione della chiocciola riscontrata nel cadavere di Beethoven si inquadra bene nel reperto normale di una otosclerosi, mentre non avrebbe avuto che significato incerto in una semplice atrofia del nervo acustico.

Nella relazione del Wagner v'è poi un particolare che si riferisce allo stato della tuba eustachiana: la sua mucosa era tumida, ispessita, vi doveva essere un processo di salpingite cronica, una stenosi tubaria. Abbiamo rilevato più volte nel corso di questo studio la disposizione di Beethoven ai catarri delle vie respiratorie, i quali inducono facilmente alla localizzazione rino-faringea, quindi, *per tubam*, all'otite media catarrale. Il punto da discutere si è invero questo: se cioè l'otosclerosi nel caso che ci interessa era una forma pura, ovvero si innestava — come è più probabile e come non di rado avviene — in un orecchio già ammalato o almeno predisposto dalla presenza di un'otite media catarrale cronica o iperplastica.

Dato il carattere di questo lavoro non possiamo dilungarci in particolari che richiederebbero nozioni troppo speciali: tutto porta a credere che la sordità di Beethoven fosse dipendente da una otosclerosi, cioè da una forma morbosa strettamente legata a turbe nel metabolismo del

calcio, quali si hanno in profonde deviazioni organiche recate nei discendenti dall'alcool e dalla tubercolosi.

***

Ora se si considerano in modo critico tutti i fatti che si conoscono riguardo alle ultime malattie di Beethoven, si dovrà concludere che nessun altro trattamento avrebbe potuto ottenere la guarigione. La malattia del fegato negli ultimi anni di vita era troppo sviluppata. Ed è ancor più sorprendente che Beethoven con un tale demonio interno, noncurante della salute e del benessere, abbia fino all'ultimo continuato a lavorare e a produrre.

La figura di Beethoven malaticcio con la sua meschina salute sempre compromessa che pure prosegue per tutta la vita, in un lavoro assiduo e tenace di ogni giorno, assurge al valore di un simbolo emblematico. Egli richiama alla mente l'idea-forza di Jordan, mirabilmente descritta da Emilio Zola nel *Travail.* Anche questi trovava l'energia di lavori enormi «nel metodo, nel saggio e ragionato impiego dei suoi mezzi... Egli utilizzava le sue debolezze e ne faceva un'arma contro le distrazioni esterne. Ma, sopratutto, egli voleva sempre la stessa cosa e dava all'opera tutti i minuti di cui disponeva, e questo senza scorarsi nè stancarsi mai, con la fede continua, ostinata, che solleva le montagne. Si può imaginare la massa di prodotto che si accumula quando si lavora per due sole ore del giorno, ma di un lavoro utile, decisivo, non interrotto da alcuna pigrizia e da nessuna fantasia?

È il chicco di grano che riempie il sacco, è la goccia d'acqua che fa straripare il fiume. Pietra su pietra, l'edificio sale, il monumento giganteggia più alto delle vette alpine. Così quel piccolo uomo cagionevole, ravvolto di coperte e che beveva acqua tiepida per non raffreddarsi, costruiva la più vasta opera, in virtù di un prodigio di metodo e di adattamento personale, non consacrandole che rade ore di salute intellettuale, da lui conquistate sulla sua debolezza fisica».

Quando noi riflettiamo che un sordo affetto da rumori continui rende, come uomo lavorativo, meno della metà, ha « confusione di testa », resta sovente in uno stato di torpore intellettuale, si rimane estatici e reverenti di fronte alla mole enorme di purissimo metallo forgiato dal genio musicale di Bonn.

BIBLIOGRAFIA.

G. B. Borsieri, *Istituzioni di Medicina Pratica*, Firenze, 1840, § DCCCIV-DCCCVI.

G. Cappelli, *La callotta cranica di Donizetti* (Archivio italiano per le malattie nervose e più particolarmente per le alienazioni mentali, diretto da A. Verga e S. Biffi, 1887, 135).

Cohn, *Wochenschr. für Therap. und Hyg. d. Auges*, 1901-2, 5.

E. De Rossi, *Le malattie dell'orecchio*, sec. ediz., Milano-Roma, L. Vallardi, 1884.

Th. von Frimmel, *Beethoven-Forschung* (Dritte Heft, März 1912; vi è un articolo su la *B. Taubheit*).

Th. Heiman, *L'oreille et ses maladies*, Paris, Steinheil, 1914, parte storica.

F. A. Kaune, *L. Van Beethoven's Tod*, Wien, 1827.

A. Politzer, *Geschichte der Ohrenheilkunde*, Stuttgart, 1907-1913.

E. Rist, *Le diagnostic des maladies thoraciques avant l'invention de la percussion et de l'auscultation* (La Presse Médicale, 1913, 357 e 385).

W. Schweisheimer, *Beethovens Krankheiten. (Zu Beethovens 150. Geburtstag am 17 Dezember 1920)* (Muenchener Medizinische Wochenschrift, 17 dezember 1920, n. 51, pag. 1473).

P. Villani De Noha, *Igiene popolare dell'orecchio*, Napoli, Morano, 1913.

***

V. Cozzolino, *Disturbi psichici provocati e sostenuti dalle malattie auricolari*, Napoli, 1887.

— *Contributo alla clinica delle follie sensitive acustiche* (IV Congr. intern. di otol., Bruxelles, 10-15 settembre 1888).

Gellé, *Conférence sur l'otologie dans ses rapports avec les maladies du système nerveux* (Tribune médicale, 1897).

V. Grazzi, *La sordità in rapporto coll'alienazione mentale* (Arch. ital. per le malattie nervose, 1878, XV, f. 3).

— *Disturbi psichici ed otopatie* (V. Congr. intern. di psicologia, Roma, 1905; Gazz. degli ospedali, 1905, 674).

JACOD, *Sur un cas de psychose en connexion avec une affection aïgue de l'oreille moyenne* (Annales des maladies de l'oreille, XXXVI, 1910, 217).

E. LUGARO, *Sulle allucinazioni unilaterali dell'udito* (Riv. di patol. nervosa e mentale, 1904, IX, f. 5).

G. MASINI, *Storia di allucinazioni acustiche e visive* (Annali di laringol. ed otologia, IV, 1903, 32).

A. PETTAZZI, *Contributo allo studio delle allucinazioni acustiche specialmente in rapporto colle alterazioni dell'apparato uditivo periferico* (Arch. ital. di otol., X, 1900, 385).

SCHIFFERS, *Des troubles psychiques en rapport avec les maladies de l'oreille* (Le Scalpel, mars 1884).

A. TORRETTA, *Contribution à l'étude des psychopaties d'origine auriculaire* (Ann. des mal. de l'oreille, XXVII, 1901, 460).

A. VEDRANI, *Il delirio di persecuzione dei sordi* (Giornale di psichiatria clinica e tecnica manicomiale, 1920, f. 1-2).

V.

Le biografie di Beethoven, scritte di solito da musicisti o da critici d'arte, sono ricche di particolari che hanno il massimo interesse per l'otologo, e che dagli scrittori vengono riferiti ingenuamente, senza concedere loro che un valore aneddotico.

Così troviamo una serie di fatti che coordinati e illuminati dalle moderne conoscenze di fisiologia dell'orecchio, vengono a costituire un tutto fenomenico importantissimo, che completa il quadro morboso della sordità di cui Beethoven era affetto.

I principali di questi fatti sono la sua assoluta negazione per le matematiche, la difficoltà che egli provava nell'orientarsi nell'ambiente, infine l'incapacità alla danza: « il ne peut jamais apprendre à danser en mesure », scrive il Ries. Sembrano notizie insignificanti, eppure hanno grande valore, che risalterà a pieno quando avremo esposto delle nozioni di anatomia e di fisiologia dell'orecchio interno indispensabili a intendere i complessi fenomeni dell'equilibrazione e dell'orientamento.

Oggi, l'esperienza della recente guerra ha ribadito e completato le nostre conoscenze con un ricchissimo materiale di studio, oggi sappiamo quali manifestazioni gravi e dolorose si abbiano per i « fenomeni da scoppio » sull'orecchio: possiamo quindi giudicare con maggiore equità il contegno

di Beethoven durante l'assedio di Vienna. Scrive il Ries: « Quando i Francesi, nel 1809, assediarono per breve tempo Vienna, Beethoven ebbe gran paura. Si nascose in una grotta presso suo fratello Gaspare, coprendosi il capo con dei cuscini, per non sentire il rombo del cannone ». Questo cenno sembra così incompleto e deformatore della verità, che il Wegeler sente il bisogno di aggiungere in nota alla narrazione del discepolo: « il rumore terribile delle cannonate non poteva forse agire dolorosamente sul suo organo malato? »

Alle 9 di sera dell'11 maggio cominciò il bombardamento della città, preparato da una batteria di 20 obici che il generale Bertrand aveva fatto collocare dietro le scuderie dell'imperatore e che si trovava di fronte al quartiere della porta di Carinzia. Ogni colpo poteva ripercuotersi nelle finestre dell'alloggio di Beethoven, il quale si affrettò a rifugiarsi dal fratello, che abitava allora nella Rauhensteingasse. Se ne stette, sofferente per il rumore, protetto e nascosto sino all'indomani, 12 maggio, in cui Vienna capitolò.

Ancor qui, come in altre evenienze, dobbiamo accostare il nome di Beethoven a quello di Goethe, sebbene siano sovente termini antitetici. Il primo, dolorante per una lesione auricolare cronica, cerca riparo contro gli effetti delle detonazioni; il secondo, che gode di una perfetta integrità fisica, a Valmy, durante la famosa *cannonade*, attende ai suoi esperimenti sulla teoria dei colori e sugli effetti fisiologici degli scoppi, senza lasciarsi distrarre dal frastuono della battaglia, senza preoccuparsi della sua vita in pericolo.

Nella *Campagne in Frankreich*, troviamo una lunga lettera del 19 e 20 settembre 1792, nella quale Goethe placidamente e minutamente descrive gli effetti fisiologici che sull'organismo umano ha il clamore della cannonata:

« Io avevo udito molto parlare della *febbre del fuoco d'artiglieria* e desideravo conoscere ciò che realmente fosse... Ora ero giunto proprio nella zona che i proiettili sorvolavano; il suono loro è piuttosto strano come fosse composto del ronzare della trottola, del gorgogliare dell'acqua, dello zufolare di un uccello. Essi erano meno pericolosi a causa

dell'umidità del suolo; dove uno batteva, là sostava affondato e così la mia folle cavalcata di esperimento fu almeno esente dal pericolo dei rimbalzi.

In queste circostanze potei tuttavia notare ben presto che accadeva in me qualcosa di insolito; vi prestai un'attenzione minuta, ma nondimeno questo sentimento si potrebbe esprimere solo per mezzo di una similitudine. Sembrava come di essere in un luogo assai caldo e in pari tempo interamente penetrati dallo stesso ardore così da sentirsi del tutto identificati con l'elemento nel quale ci si trovava. Gli occhi non perdono nulla della loro forza e limpidezza, ma nondimenó è come se il mondo avesse una certa tinta bruno-rossastra la quale rende più percettibile sia la situazione che gli oggetti. Non ho potuto rilevare nulla riguardo alla circolazione del sangue, ma mi pareva piuttosto che tutto fosse inghiottito in quell'ardore. Da ciò appare chiaro in qual senso si possa chiamar febbre questo stato. Intanto è notevole che *questa orribile eccitazione viene prodotta in noi soltanto per la via dell'udito* giacchè la vera causa di queste sensazioni è il tuonare del cannone, l'ululare, il fischiare, il rombare dei proiettili a traverso l'aria».

*
* *

Comunemente noi riteniamo che l'orecchio serva unicamente alla funzione dell'udito e non sospettiamo che esso abbia altri còmpiti del più alto interesse, per l'orientamento del nostro corpo nello spazio e per mantenere il suo equilibrio.

L'orecchio interno si divide in due sezioni: *a*) la *chiocciola,* segmento acustico del labirinto, nella quale si trova il delicatissimo organo del Corti che rappresenta l'apparecchio terminale del *ramo cocleare,* e che costituisce il *senso dell'udito; b*) gli *organi vestibolari* (dati dai tre *canali semicircolari,* dall'*utricolo* e dal *sacculo*) innervati dal *ramo vestibolare dell'ottavo paio* di nervi cranici o *acustici.*

La chiocciola è una formazione più recente rispetto agli organi vestibolari. Nei pesci è rudimentale, essendo rappre-

sentata dalla *lagena,* piccola appendice del sacculo; negli anfibi è più sviluppata, nei rettili si constata un suo svolgimento progressivo dai cheloniani e ofidiani fino ai sauriani e ai coccodrilli. Solo in questi ultimi e negli uccelli la chiocciola comincia a incurvarsi a spira; e nei mammiferi raggiunge lo sviluppo definitivo in forma di un lungo tubo contorto che compie da un giro e mezzo fino a quattro e più giri di spirale (tav. XI).

Il *labirinto membranoso* forma con le terminazioni del *ramo vestibolare* un altro delicato organo di senso, che filogeneticamente rappresenta un primo grado di differenziazione e di perfezionamento della sensazione cutanea primitiva: esso è contenuto nel *labirinto osseo* scavato nella rocca petrosa. Il labirinto membranoso, ripieno dell'*endolinfa,* è contenuto nella *cavità del vestibolo,* che alla sua volta è ripieno della *perilinfa.*

I canali semicircolari sono orientati secondo i tre piani di dimensione dello spazio. In ciascun lato si distingue il *canale esterno,* il *canale anteriore* e il *canale posteriore.* I due canali esterni giacciono quasi nello stesso piano orizzontale. I piani di un canale posteriore e del canale anteriore dell'opposto lato sono quasi esattamente paralleli e formano col piano mediano un angolo di circa 45°. I sei canali semicircolari formano dunque nel loro insieme *tre piani,* uno *orizzontale* e due *verticali* perpendicolari sia tra loro sia rispetto al piano orizzontale, di guisa che sono orientati presso a poco secondo le tre dimensioni dello spazio.

Da ciascun lato i due canali semicircolari verticali si riuniscono nel loro tratto posteriore, così che nell'utricolo invece di sei si trovano cinque soli sbocchi dei canali. In un estremo ciascun canale presenta una *ampolla,* ove penetra il nervo ampollare che va a terminare in un rilievo a forma di *cresta,* la quale sporge fin quasi all'asse del canale rivestito da speciali cellule cilindriche sensitive; queste presentano peli lunghi, flessibili, spessi, tenuti insieme da una materia gelatinosa, di guisa che non possono liberamente oscillare nell'endolinfa.

Nell'utricolo e nel sacculo gli organi nervosi terminali

sono costituiti in modo simile a quelli delle ampolle: ciascuna di queste due parti contiene una *macula acustica* in cui accedono speciali rami del nervo vestibolare. Tutta la restante parete dell'utricolo e del sacculo è priva di nervi. L'epitelio sensitivo della macula presenta peli più corti di quelli delle creste ampollari, tenuti insieme da una massa densa *(otoconio)* e da microscopici cristalli di carbonato di calce *(otoliti)*. Tutti i vertebrati, meno i mammiferi, hanno tre apparati otolitici per lato (*maculae utricoli, sacculi et lagenae*); i mammiferi ne hanno solo due perchè in essi la lagena, trasformata nella chiocciola, manca.

L'organo dell'udito nei vertebrati superiori può paragonarsi a un organo di tatto (1), specializzato in guisa da riconoscere per stimolo specifico adeguato due specie distinte di fenomeni meccanici:

a) differenze di pressione od oscillazioni del contenuto liquido endolabirinto, le quali variano in modo determinato col variare delle posizioni e dei movimenti del corpo o del solo capo degli animali, nei quali la testa è mobile rispetto al corpo (*orientamento attivo e passivo*);

b) differenze di pressione od oscillazioni nell'aria e nei mezzi liquidi o solidi che circondano l'animale, quando si succedono con frequenza non inferiore a 16 al secondo e non superiore a circa 40.000 (*vibrazioni sonore*).

In condizioni fisiologiche, mentre l'attività del labirinto acustico è cosciente, quella del labirinto non acustico è sottratta alla psiche animale e rientra nell'àmbito della cenestesi: ambedue questi organi di senso hanno somma importanza per la vita di relazione. L'orecchio vigila di continuo e nessuno può sfuggire i rumori dell'ambiente. «Auditus autem semper patet; ejus enim sensu etiam dormientes egemus... etiam in somno excitamur».

Il senso dell'udito, quello della vista e dell'olfatto sono — nel concetto di Sherrington — gli *organi esterocettivi a*

(1) James nota nei suoi *Principii*, al capitolo sulla percezione dello spazio, che l'orecchio ci dà una vastità maggiore che non la pelle, ma è molto meno atto a suddividerla.

distanza, che servono all'animale nella lotta per l'esistenza, per la conservazione dello sviluppo e della specie, gli permettono di fuggire e difendersi dagli agenti dannosi, di procurarsi il cibo e simili. Da questi organi partono azioni riflesse appropriate agli stimoli, con riguardo alla loro distanza e durata, le quali pongono in azione e controllano la muscolatura dell'intero organismo; come esiste una fototassi, un *fototropismo positivo* o *negativo*, v'è pure un *fonotropismo* di cui è agente precipuo il sistema vestibolare.

A primo aspetto appare strano che siano associate nel labirinto membranoso funzioni di natura diversa: ma se ne riconosce la stretta affinità quando si consideri che ambedue derivano dal differenziarsi di una funzione unica *ab origine*, la percezione delle variazioni di pressione. La funzione dell'orientamento si basa sul percepire variazioni di pressione poco numerose nell'unità di tempo, la funzione acustica sul percepire variazioni di pressione molto più frequenti. Della affinità dei due ordini di sensazioni depone l'influenza che esplicano i suoni, la musica sul ritmo e sui movimenti (danza, marcia ecc.).

Nessuna impressione o idea giunge fino a noi dall'occhio, dall'orecchio, dalla cute senza determinare un movimento, quand'anche esso non fosse altro che l'accomodazione dell'organo di senso; e tutta la serie delle nostre sensazioni e imagini sensoriali ha i suoi termini alternati o compenetrati da processi motori, della maggior parte dei quali non abbiamo coscienza.

Come vuole il Münsterberg, la localizzazione di un suono consiste nell'assegnare alle sensazioni dei movimenti riflessi che rivolgono la testa verso la sorgente delle sensazioni uditive, il posto appropriato in mezzo al sistema delle sensazioni dei movimenti del capo. Ora, l'individuo affetto da grave sordità mantiene la testa e il tronco in una rigidità tutta propria, che contribuisce a dare alla sua figura e al suo portamento una nota esteriore caratteristica. A questo fatto si debbono attribuire alcuni particolari dell'atteggiamento accennati distrattamente dai biografi di Beethoven e riprodotti nella sua iconografia, come *lusus naturae* o

quali stranezze, mentre equivalgono a segni della profonda lesione auricolare. Un solo passo, che si approssimi a queste osservazioni, trovo nell'articolo del De Rensis, ove dice: « dal 1815 al 1823, va messo un ritratto di Schroeder, esistente a Berlino; è uno dei pochi presi di profilo, nel quale l'occhio immobile e le labbra strette dànno la fisonomia speciale del sordo ».

Considerando che differenti gruppi muscolari sono chiamati in azione per ricevere le impressioni acustiche provenienti da luoghi diversi, è facile dedurne che l'orecchio possa determinare la direzione del suono percependo i movimenti della testa necessari a portare gli orecchi nella posizione in cui l'udito è più squisito.

***

Sul modo di funzionare delle due sezioni del labirinto membranoso la più antica opinione è quella di Scarpa (1772) che — basandosi sul fatto anatomico che il labirinto vestibolare si trova in più intimo rapporto con le ossa del cranio, mentre il labirinto cocleare è in connessione più diretta con un apparecchio conduttore dei suoni per via aerea — attribuì alle ampolle e all'utricolo la capacità di condurre le vibrazioni sonore delle ossa del cranio, mentre alla chiocciola perverrebbero dall'apparecchio timpanico.

L'ipotesi del Dugés (1838), che i sacchetti del vestibolo siano destinati a essere eccitati dai *rumori,* onde sonore irregolari, a misurarne l'*intensità* e però a *far giudicare della distanza,* mentre l'apparecchio nervoso cocleare sarebbe eccitato dai *suoni musicali,* ebbe maggior successo. Helmholtz appoggiò questa tesi, fondata su un concetto filogenetico che ritiene la chiocciola l'organo più evoluto destinato a fornire le sensazioni uditive più raffinate e complesse, mentre i sacchetti, che nei vertebrati inferiori formano tutto il labirinto, darebbero le sensazioni acustiche più grossolane.

Se le sensazioni uditive fossero comuni a tutte le classi di animali con *otocisti,* questa dottrina nella sua espressione generica sarebbe inattaccabile. Ma oggi è dimostrato che i

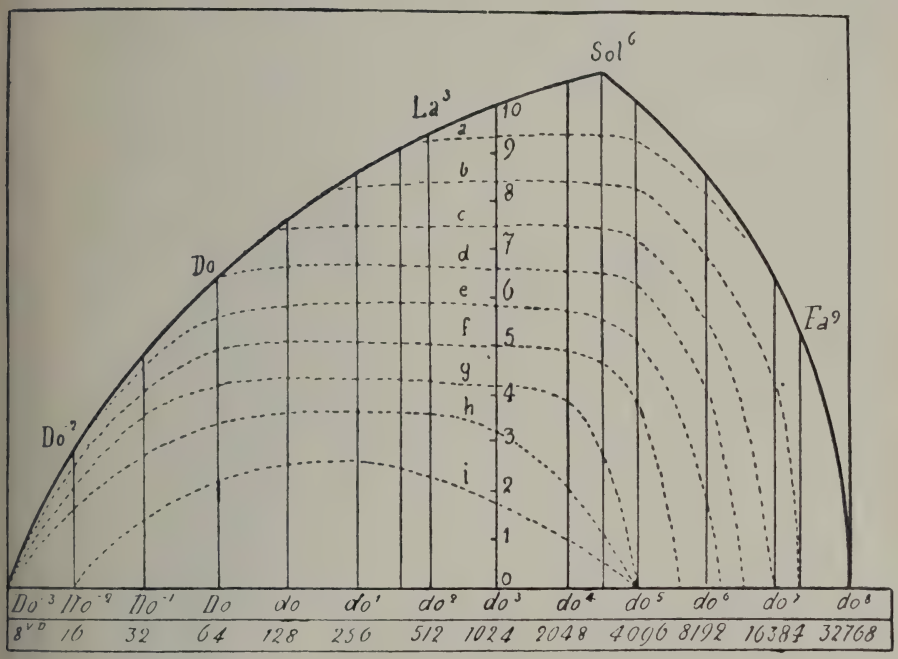
pesci sono privi di sensazioni uditive (Bateson, Kreidl, Lee), ad eccezione di alcuni natanti di fiume (*Leuciscus* e *Alburnus*) che in adatte circostanze reagiscono alle vibrazioni sonore (Parker e Zenneck). Ma s'ignora se queste reazioni vi siano precedute da sensazioni di carattere acustico piuttosto che da semplici sensazioni afone vibratorie. D'altra parte il fatto che nei vertebrati superiori la distruzione della sola chiocciola basta per produrre la sordità completa dimostra che gli organi vestibolari non sono atti a destare sensazioni di rumore o di suono. Nè sembra verosimile — come dimostrò Breuer — che le macule e le creste siano organi di sensazioni acustiche, essendo i peli degli epiteli sensitivi legati da materia mucosa, che impedisce la loro libera vibrazione.

Con ciò resta esclusa l'opinione sostenuta da Autenrieth (1804), da Kerner e da Duget, che i canali semicircolari fossero destinati alla percezione della *direzione dei suoni;* più tardi ripresa da F. Lussana e con nuove esperienze dal Tullio. Anche Max Egger, studiando, presso Dejerine, una ammalata la quale, per un tumore in corrispondenza delle due radici spinali discendenti, aveva perduto la sensibilità del capo; e in cui mentre il ramo acustico era conservato, la branca vestibolare era distrutta dal neoplasma, concluse che l'apparato semicircolare possiede, oltre il compito della percezione dei movimenti di translazione angolare, la facoltà di discernere la direzione dei suoni.

Il fondatore delle moderne teorie intorno alle funzioni del *labirinto non acustico* è il Flourens (1828), il quale vide che dopo la lesione o l'eccitamento dei canali semicircolari nei colombi e nei mammiferi si ottengono caratteristici movimenti coatti. Tagliato o asportato un canale semicircolare, osservò movimenti pendolari o *nistagmo del capo*, secondo il piano del canale reciso o asportato. Questi fenomeni si attenuano fino a scomparire dopo un certo tempo; ma se si ripete il taglio o l'estirpazione del canale semicircolare dell'opposto lato, il nistagmo si ripresenta più intenso.

A quello del capo si associa *nistagmo degli occhi* e spesso la caduta e il rotolamento dell'animale, il vomito, la tachipnea, la tachicardia. Il colombo operato non può più vo-

IL CAMPO UDITIVO NELLE VARIE FORME DI SORDITÀ: LA PIÙ GRAVE, DA LESIONE DELL' ORECCHIO INTERNO O DEI CENTRI.



Schema dell' ipoacusia per disturbo o lesione dell' apparato di percezione (labirintiti tossiche o tossi - infettive, arteriosclerosi labirintica, nevrite del cocleare, lesioni dei nuclei bulbari, eredolue, tabe dorsale, sordità professionali, sordità da meningite cerebro-spinale ecc.).

Essa è caratterizzata dall' integrità del limite inferiore; dal cancellarsi primitivo e rapido della zona ipersensibile; dall' abbassamento secondario, ma relativamente precoce, del limite superiore.

Le curve *a b c* ... *h i* corrispondono alle fasi successive di questa forma d' ipoacusia.

Danesi - Roma

lare e riesce con difficoltà ad alimentarsi e a camminare. Quanto più estesa fu la distruzione degli organi vestibolari, tanto più intensi e durevoli sono i disordini motori. Ma se la chiocciola fu rispettata non si nota alcuna sensibile alterazione della capacità uditiva; mentre se si asporta questa senza offesa dei canali, si produce la sordità senza movimenti anormali. Flourens dimostrava così che gli organi vestibolari non hanno importanza per l'udito, mentre grande ne hanno per i movimenti complessi dell'animale.

***

Intanto si aveva un notevole contributo dalla clinica e dall'anatomia patologica, per merito del Ménière; infatti, per uno strano evento non raro nella storia della scienza, gli esperimenti fisiologici così suggestivi nel labirinto non acustico erano rimasti nel dominio dei laboratori, senza interessare la clinica. Così le relazioni tra gli accidenti vertiginosi e le malattie dell'orecchio interno erano sfuggite al Triquet quando nel 1857 pubblicava un lavoro sulle lesioni del labirinto.

L'8 gennaio 1861 adunque l'accademia di Medicina, ascoltava distratta, in fine di seduta, una lettura dal titolo *Sur une forme de surdité grave dépendant d'une lésion de l'oreille interne,* che doveva diventare un documento storico. Il lettore era Prosper Ménière (1799-1862), *agrégé* alla facoltà medica di Parigi, e medico-capo dell'Istituto dei sordomuti, in cui era succeduto a Itard nel 1838. Queste due funzioni associavano felicemente in lui il senso clinico del medico e la perspicacia di uno specialista.

Ménière aveva notato da tempo che in alcuni sordi « les vertiges, l'état syncopal, la chute subite du corps, les vomissements avaient été précédés de bruits dans les oreilles, que ces bruits ne reconnaissaient aucune cause appréciable, qu'ils persistaient dans l'intervalle des accès, qu'ils coïncidaient souvent avec l'augmentation des étourdissements ». Egli era convinto — al contrario degli autori classici — che dei fenomeni così gravi in apparenza, ma capaci di

scomparire a poco a poco, dovevano dipendere da « *lésions d'un appareil spécial compatibles avec la conservation de la santé générale* » : queste lesioni dovevano senza dubbio avere sede nei canali semi-circolari, di cui Flourens aveva dimostrato il còmpito nella coordinazione dei movimenti per assicurare l'equilibrio del corpo.

Ménière, come medico, diede il controllo di questa ipotesi ; mentre era nel reparto di Chomel all'Hôtel Dieu ebbe la ventura di eseguire un'autopsia memorabile :

« Une jeune fille, ayant voyagé la nuit en hiver, sur l'impériale d'une diligence, éprouva par suite d'un froid considerable une *surdité complète et subite*. Reçue dans le service de M. Chomel, elle présenta comme symptômes principaux des vertiges continuels ; le moindre effort pour se mouvoir produisait des vomissements ; et la mort survint le cinquième jour.

« La necroscopie démontra que le cerveau, le cervelet et le cordon rachidien étaient absolument exempts de toute altération : mais, comme la malade était devenue tout à fait sourde après avoir toujours parfaitement entendu, j'enlevai les temporaux afin de rechercher avec soin quelle pouvoit être la cause de cette surdité complète survenue si rapidement. Je trouvai pour toute lésion les canaux semi-circulaires remplis d'une matière rouge plastique, sorte d'exsudation sanguine, dont on apercevait à peine quelques traces dans le vestibule et qui n'existait pas dans le limaçon. Des recherches attentives m'ont permis d'établir avec toute la précision désirable que les canaux semi-circulaires étaient les seules parties qui offrissent un état anormal ».

La presenza di Ménière in quel grande ospedale, gli valse l'appoggio del Trousseau, che vi professava con grande nome la clinica medica ; questi lo difese nelle discussioni appassionate che agitarono l' Accademia di medicina a proposito della relazione del Ménière, che veniva a turbare alcuni quadri nosologici ormai accettati da tutti. Trousseau, con il suo fine intuito, volle scindere la classica *congestione cerebrale apoplettiforme* alla quale venivano riferite la maggior parte delle vertigini ; egli con mirabile lucidità disse

che si dovevano almeno sceverare la *vertigo a stomacho laeso,* la vertigine epilettica, la vertigine labirintica o *ab aure laesa* (1).

Divulgata poi dallo Charcot la scoperta di Ménière è oggi nota a tutti i pratici; e giustamente si parla di *vertigine* o *sindrome di Ménière.*

Le semplici, lineari esperienze di Flourens venivano frattanto riprese e meglio analizzate e criticate.

I fenomeni motori descritti furono variamente interpretati, secondo che i disordini si considerarono *fenomeni irritativi* oppure *di deficenza.* Continuando questi esperimenti Goltz (1870) descrisse altri disordini motori che conseguono alle lesioni del labirinto (non solo nei mammiferi e negli uccelli che presentano nistagmo del capo e degli occhi, ma anche nelle rane e nei pesci che non presentano questi fenomeni, e negli invertebrati in seguito all'asportazione degli otoliti) e consistono in *posizioni forzate* che assumono gli animali e nella *poca sicurezza nell'equilibrazione durante la locomozione.* Le posizioni forzate sono evidenti nei pesci, nelle rane e negli invertebrati acquatici operati da un sol lato; l'incertezza nell'equilibrio è più evidente nei mammiferi e negli uccelli operati bilateralmente. I fenomeni studiati da Goltz, somiglianti a quelli conseguenti alle estirpazioni uni o bilaterali del cervelletto, lo indussero a considerare il labirinto non acustico come sede del *senso della posizione del capo* da cui dipende la *funzione dell'equilibrazione.* I disordini consecutivi alle lesioni dei canali dipenderebbero da mancante o falsa sensazione della posizione del capo. Goltz suppose che ogni ampolla venisse eccitata

---

(1) Nelle biografie di Beethoven non si accenna che il maestro abbia sofferto di vertigini, che, del resto, nella forma auricolare di cui egli era affetto, sono eccezionali. A quel tempo non si aveva il concetto della possibilità dell'origine auricolare dei turbamenti dell'equilibrio corporeo, che venivano invece attribuiti a disturbi gastrici (*vertigo per consensum ventriculi* degli antichi). E noi sappiamo che in Beethoven le turbe gastro-enteriche sono state lunghe e ostinate. A queste vennero forse ascritte le instabilità passeggere, i lievi disturbi dell'equilibrio che talora accompagnano l'otosclerosi.

dalla gravità dell'endolinfa contenuta nel rispettivo canale; ad ogni movimento attivo e passivo del capo, siccome i canali mutano di posizione rispetto al piano orizzontale, avverrebbe un tale cambiamento di pressione dell'endolinfa, da eccitare ora l'una ora l'altra ampolla.

Contro questa dottrina osserveremo che i disordini deambulatori descritti non durano a lungo; che vi è uno stadio in cui essi non sono ancora scomparsi e pure l'animale mostra di aver perfetto il senso della posizione del capo; che infine si possono sperimentalmente vuotare i canali di tutta l'endolinfa, senza avere disordini dell'equilibrio.

Una particolare varietà di topolino, data dal *sorcio danzante giapponese*, presenta delle curiose attitudini le quali hanno pure richiamato l'attenzione su questi fenomeni.

Sono animaletti inquietissimi, sempre in movimento con le testoline tremolanti; d'improvviso passano alla rotazione descrivendo cerchi più o meno estesi con varia direzione; interessante il fatto che ogni sorcio ha una direzione prediletta, senza tuttavia conservarla costantemente. Rimossi dalle gabbiucce e posti in libertà sul pavimento non fuggono lontano, ma si fermano per rotare poi in un piccolo tratto, quasi ignari del cambiamento avvenuto; a mano a mano estendono il movimento, tentano di correre diritto verso le pareti o gli angoli, ma d'un subito si fermano e prendono a girare con movimento di maneggio (Kishi).

Rawitz ammette che questi sorci — i quali non reagiscono a nessuna impressione sonora e si mantengono incompletamente in equilibrio — siano sordi e però « nervosi e irrequieti ». All'esame anatomico trovò rilevanti alterazioni dei canali semicircolari, l'esterno e il posteriore erano rudimentali; grave deformazione dell'utricolo, comunicante ampiamente col sacculo e con la scala timpanica; alterazione delle cellule del Corti. Altri hanno negato tali lesioni; e la questione merita ulteriori indagini.

***

Il de Cyon, prendendo le mosse dalla dottrina del Goltz, che cioè i canali semicircolari siano organi deputati a pro-

durre le sensazioni di sito del capo, ritenne che queste siano necessarie per acquistare il *concetto di uno spazio a tre dimensioni*. Interessante è l'esposto delle sue idee: « .... La solution définitive du problème de l'espace et du temps porte sur deux questions distinctes ; l'une purement physiologique, celle de l'*orientation dans les trois directions de l'espace ;* l'autre, d'une importance fondamentale pour la philosophie et les mathématiques, nous dévoile l'origine de nos *concepts de l'espace et du temps,* ainsi que celle de nos *connaissances géometriques et arithmetiques.* La découverte de deux sens mathématiques dans l'oreille a démontré combien intimes sont les liens fonctionnels qui les ramènent à une solution unique du problème primordial de la connaissance umaine.

« Quand on analyse les découvertes des savants de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle, qui s'étaient occupés de l'orientation dans l'espace et de la localisation de nos sensations provenant du monde extérieur, on reconnaît que leurs découvertes contenaient déjà des indications sur la véritable solution à donner au problème de l'espace.... Venturi a bien prononcé le mot *sens de l'espace* et a même essayé de le localiser dans l'organe de l'ouïe, mais il ignorait encore l'admirable système des troix canaux semi-circulaires, disposés perpendiculairement l'un à l'autre dans les trois directions de l'espace.....

« Spallanzani de son côté a recontré des objections contre l'existence d'un *sixième sens* résidant dans l'oreille et s'est cru obligé de renoncer à sa découverte. En effet, Cuvier essaya d'expliquer l'observation de Spallanzani, sans avoir recours à l'hypothèse d'un sixième sens. L'orientation des chauves-souris aveuglés se faisait, selon lui, grâce au developpement extraordinaire des organes du toucher dans les ailes et dans l'oreille extérieure de ces animaux. Ces organes du toucher leur permettrait de reconnaitre les différences de température, les mouvements et la résistance de l'air, ainsi que le plus léger contact des objets étrangers (1).

---

(1) Desideriamo qui ricordare anche la *Dissertazione epistolare sul volo de' pipistrelli acciecati e sul passaggio de' veggenti* del Dot-

« Jurine, qui a répété les expériences de Spallanzani, a conclu que l'organe de l'ouïe sert à l'orientation, mais il niait l'existence d'un sixième sens. Lui aussi ignorait l'existence des canaux semi-circulaires, qui, pourtant, comme je l'ai constaté, sont excessivement dévéloppés chez les chauves-souris . . .

« Il est vrai que Flourens, qui avait reconnu la portée fonctionnelle des canaux pour l'orientation dans les trois directions de l'espace, s'etait abstenu d'aborder le côté philosophique du problème. . . La veritable cause de cette abstention de Autenrieth et de Flourens doit être cherchée dans la domination que Kant, avec son *apriorisme* des concepts du temps et de l'espace, exerçait dejà vers la fin du XVIIIe siècle. . .

« Vulpian attira mon attention sur les phénomènes énigmatiques découverts par Flourens. Ma curiosité fut très vivement excitée par ces expériences ; après avoir reproduit plusieurs d'entre elles, et confirmé leurs résultats, j'ai decidé de pousser mes investigations plus à fond, avec l'espoir de dévoiler les mystérieuses fonctions du labyrinthe de l'oreille. . . Aussi ai-je dès le début de l'année 1872 dirigé mes principaux efforts vers l'étude des rapports fonctionnels, qui pouvaient exister entre l'organe de la vue et le labyrinthe de l'oreille. Par suite de coincidences hereuses, j'ai reçu pendant mon séjour à la mer en été 1873, l'intuition des veritables rapports entre les canaux semi-circulaires et le problème de l'espace. . . Ayant ainsi jeté le premier jalon de ma future théorie, du *sens de l'espace,* je m'étais appliqué avec une grande ardeur à approfondir le mécanisme intime

---

tor Paolo Spadoni al Sig. Abate Lazzaro Spallanzani ecc., Macerata, presso Bartolomeo Capitani, MDCCCI.

Queste esperienze dello Spadoni, iniziate nel 1793, sono interessanti perchè analizzano l'influenza dei vari sensi sulla facoltà di orientamento dei pipistrelli ; e ne conclude che « i movimenti de' pipistrelli spogliati della potenza visiva pe' vuoti spazi dell'aria, non dipendono nè dall'odorato né dal gusto, nè tampoco dal tatto ; e che debbonsi per conseguenza ripetere dalla singolare squisitezza, e dalla somma efficacia del loro udito ».

des rapports, qui relient le sens de l'ouïe avec le sens de la vue, le *labyrinthe de l'oreille avec le système oculo-moteur*... Le 31 décembre 1877 j'ai remis à Claude Bernard pour l'Accadémie des Sciences ma note définitive, résumant les traits principaux de la théorie des fonctions du système des canaux semi-circulaires, comme organe périphérique du sens de l'espace...».

L'orecchio adunque interviene in questa importante funzione con il localizzare e il proiettare i suoni — *senso dello spazio acustico*, come lo chiamò Enrico Morselli — e inoltre con il dare quel senso geometrico e quel concetto spaziale rispondente ai varii piani dei canali semicircolari. Ambedue collaborano a tal fine, avendo conforto anche dai dati di altri sensi: infatti noi non concepiamo mai una rappresentazione mentale di uno spazio basandoci unicamente sull'intensità delle vibrazioni sonore e saremmo del tutto incapaci d'orientarci qualora — sprovvisti della vista, del tatto e di quel complesso che va sotto il nome di senso muscolare — fossimo limitati all'uso dell'udito soltanto.

Il de Cyon continua:

« Expériences exécutées sur l'homme ont établi c'est bien dans l'excitation par des ondes sonores des terminaisons des nerfs vestibulaires, qu'il faut chercher la source de nos sensations de direction et d'espace. La mise hors conteste de ce fait a rétabli l'unité dans le mode de fonctionnement de deux parties du labyrinthe: le système des canaux avec leurs ampoules et le limaçon avec l'organe de Corti. La source de leurs excitations à toutes les deux est identique: ce sont des vibrations d'air et des ondes sonores.

« C'est à cette occasion que je fus amené à introduire le probleme du temps dans le dómaine de mes recherches sur l'espace. Dans cette nouvelle voie de mes recherches j'ai eu comme précurseurs E. H. Weber et K. Vierordt. Le premier a choisi comme champ d'investigations le sens de l'espace, l'autre le sens du temps; mais tous les deux ont abouti à même conception de ces deux sens, comme *sens généraux mathématiques,* déstinés à mesurer et a diriger les sensations et les perceptions des cinq autres sens. Cette

conception a servi de phare lumineux pendant les dernières étapes de l'édification de mon ouvrage *Das Ohrlabyrinth als Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit* (Berlin, 1908) ».

*
* *

La dottrina di Goltz fu ripresa e sostenuta in varia forma da altri. Fin dal 1825 Purkinje, nei suoi studi sulla vertigine, aveva dimostrato che la rotazione passiva del corpo intorno all'asse longitudinale — indipendentemente dalle sensazioni visive — produce la sensazione bene avvertita di un movimento rotatorio, in direzione diversa secondo il piano di rotazione e secondo la posizione del capo. Egli riuscì a produrre una sensazione consimile mediante l'applicazione di una corrente continua a traverso il capo. Purkinje suppose che la sede della *vertigine rotatoria* e *galvanica* fosse il cervelletto, che verrebbe eccitato dagli spostamenti degli umori circolanti dovuti alla rotazione, e all'anemia e iperemia, dovute alla corrente galvanica.

Breuer, Mach e Crum Brown ripresero le esperienze di Purkinje per tentare un'interpretazione più adeguata dei fenomeni. Mach trovò che quando si fa girare un individuo seduto in una sedia *ad hoc* con gli occhi bendati e col capo in posizione normale, esso sente distintamente di rotare in piano orizzontale, a destra o a sinistra, fin che la velocità angolare aumenta. Quando la velocità angolare diventa uniforme, questa sensazione scompare. Quando la velocità diminuisce, l'individuo ha una *sensazione falsa,* di *rotare in senso inverso alla direzione reale,* sensazione illusoria che raggiunge il massimo quando la rotazione s'arresta, dura alcuni secondi dopo, ma scompare se si riprende il movimento sospeso (*rotazione illusoria inversa* di von Stein). Se mentre dura la sensazione vertiginosa si toglie la benda, al senso subiettivo, che l'individuo prova, di girare, si sostituisce la *vertigine visiva,* per cui sembra che ruotino nel medesimo senso gli oggetti intorno: questa *vertigine visiva postmotoria* deriva da nistagmo degli occhi.

Se il movimento rotatorio si compie col capo inclinato di lato o innanzi o indietro, si ha la sensazione di girare non sul piano orizzontale, ma su un piano normale all'asse del capo, che varia secondo l'inclinazione di questo. Se durante la rotazione, quando manca qualsiasi sensazione di movimento, essendo uniforme la velocità rotatoria, il capo passa dalla posizione verticale a una inclinata, riappare la sensazione di girare, ma nel piano inclinato corrispondente al grado e alla direzione dell'inclinazione del capo. Questi fenomeni dimostrano che *gli organi per mezzo dei quali si avvertono i movimenti rotatori si trovano nel capo.* Guye intuì per primo l'esistenza di una relazione causale tra la forma della sensazione subiettiva di rotazione nella sindrome di Ménière e i piani nei quali sono posti i differenti canali semicircolari.

Durante l'accelerazione del movimento rotatorio, oltre ai detti fenomeni, si osserva *nistagmo del capo e degli occhi* diretto in senso opposto al movimento, che diminuisce e si arresta a misura che la velocità angolare diventa uniforme. Quando il movimento rotatorio si rallenta e si arresta, riappare il nistagmo del capo e degli occhi, ma in direzione del piano della rotazione, che dura più secondi ed è accompagnato da oppressione al capo, vertigine, tendenza al vomito. Questi effetti sono simili a quelli che conseguono al taglio o all'asportazione dei canali semicircolari.

Per comprendere questi fatti è necessario ammettere un organo di senso che venga eccitato dai movimenti rotatori del capo su diversi piani; l'unico organo a cui si possa attribuire questo ufficio sono, per la loro disposizione, i canali semicircolari.

La dottrina in parola ha trovato conferma nelle osservazioni di James, di Kreidl, di Bruck, di Bezold sui sordomuti (1): qui — in una proporzione quasi corrispondente a quella

(1) Sino allora l'organo acustico di questi infelici era stato studiato soltanto dal punto di vista anatomico. Sono da ricordare le ricerche che Giacomo Mazzini — padre del grande Giuseppe — il quale alla scuola di Antonio Scarpa aveva appreso l'amore all'indagine ana-

con cui i canali semicircolari si trovano alterati, da doversi escludere che possano funzionare — all'arresto della rotazione passiva ad occhi bendati non si produce la vertigine rotatoria, e manca al principio della rotazione il nistagmo degli occhi e del capo. In essi manca anche il *mal di mare*.

Breuer, Ewald, Strehl, sui colombi privati del labirinto dimostravano che quando siano bendati o accecati la vertigine rotatoria non si ha. Riguardo alla vertigine galvanica, dalle esperienze di Hitzig risulta che durante il passaggio di una corrente continua di una certa intensità, applicata alle due mastoidi, si ha ad occhi chiusi la sensazione di cadere dal lato del catode, e il capo (*nistagmo cefalico* di Babinski) e poi anche il tronco si piegano dal lato dell'anode, come per evitare la caduta. Se durante il passaggio della corrente si tengono gli occhi aperti, l'ambiente sembra girare verso il catode, per effetto del nistagmo degli occhi che avviene se la corrente è abbastanza forte.

Durante la vertigine galvanica si ha un aumento della pressione arteriosa superiore ai 5 mm. con lo sfigmo-manometro di Riva-Rocci; il polso talora aumenta di frequenza. Dopo la puntura lombare la resistenza alla vertigine è notevolmente diminuita, specie negli individui a forte pressione del liquido cefalo-rachidiano (Tedeschi).

Pollak (1893) confermò l'origine labirintica della vertigine galvanica nei sordomuti, in cui — almeno nel 30 % — mancano la vertigine rotatoria, la galvanica, i movimenti della testa e quelli degli occhi. Consoni, presso il De Sanctis, si è valso della ricerca di questa vertigine per la diagnosi differenziale fra frenastenia e sordomutismo.

Dobbiamo inoltre insistere sulle turbe della deambulazione che derivano dalle premesse. È noto il cangiamento della verticale apparente nell'uomo sano che si sottopone ad un movimento circolatorio orizzontale; nei sordomuti, Kreidl ha veduto che 13 su 62 non hanno manifestata que-

---

tomica, condusse in Milano. Il risultato di esse espose alcuni anni più tardi all'Accademia I. delle Scienze e Belle Arti di Genova, con e sue *Osservazioni sull'organo dell'udito dei sordomuti* (1809).

sta illusione. Gli stessi fanciulli non possono mantenersi su di una gamba sola o camminare diritti qualora abbiano gli occhi chiusi. La deambulazione dei sordomuti è quindi affatto particolare. E rientra in quest'ordine di manifestazioni il modo *sui generis* di procedere per via del Beethoven, che secondo i biografi « camminava curvo, rapido, brusco e distratto ». Possediamo una caricatura appropriata raffigurante il maestro in atto di deambulare — è stata disegnata da Lyser nel 1824 ed è ritenuta indovinatissima — la quale è preziosa a tal riguardo; poichè traduce l'atteggiamento dinamico del personaggio, col capo un poco esteso e rigido, il tronco proteso in avanti, gli arti inferiori che dànno un senso di molleggiamento e di titubazione.

Vi è una vecchia esperienza che è dimostrativa: tagliando i muscoli della nuca a un cane, sebbene questi muscoli non abbiano nulla a che fare con quelli delle estremità, si veggono comparire dei disordini di movimento rappresentati specialmente da una notevole incertezza nella deambulazione (Schiff, G. Masini). La sindrome è più grave per quanto più sviluppata, nella specie animale in esame è la cassa del timpano e il labirinto, sia nella parte spettante al terreno funzionale del ramo cocleare, sia del ramo vestibolare. Recise le masse muscolari della nuca, la testa cade in avanti, si appoggia al petto, e però mutano tutti i rapporti della direzione delle diverse parti dell'orecchio interno.

Indipendentemente dai movimenti passivi dell'organismo *in toto,* noi abbiamo la capacità, anche ad occhi chiusi, di conoscere la posizione del nostro corpo nell'ambiente, se non rispetto ai quattro punti cardinali, almeno rispetto alla direzione della forza di gravità. Sembra che questa *percezione della verticale dipenda dal senso tattile.* Infatti le superfici di sostegno su cui posa il corpo nella posizione eretta, seduta o giacente subiscono una pressione e deformazione cutanea dovuta al peso del corpo e quindi destano sensazioni tattili utilizzate per detta percezione, da cui dipende la capacità di orientare il nostro corpo rispetto alla linea di gravità. Ma in ciò non entrano soltanto le sensazioni tat-

tili; infatti quando ci immergiamo nell'acqua, vengono a mancare le sensazioni tattili e pure non si sopprime la capacità di orientarci rispetto alla verticale. Bisogna concludere che esista un *organo di senso* che ci rende capaci di constatare la direzione della forza di gravità, anche quando la vista e il tatto non funzionano: esso è rappresentato dal *labirinto*. James vide che i sordomuti se chiudono gli occhi sott'acqua, non sanno più percepire la loro posizione rispetto alla verticale e vengono presi da vertigini.

***

A spiegare in che modo i movimenti passivi e attivi e le posizioni statiche siano capaci di eccitare le terminazioni nervose delle ampolle e delle macule dei sacculi e produrre i fenomeni sensoriali e motori sopra descritti, Mach escogitò una *dottrina idro-meccanica*.

Nei movimenti rettilinei, angolari e rotatorî, l'endolinfa preme sulla parete opposta alla direzione del movimento. A ciascuna *variazione di velocità* nel movimento, si ha una variazione di pressione e però una variazione d'eccitamento delle creste ampollari nel piano delle quali il movimento ha luogo. Le reazioni motrici che conseguono alle sensazioni labirintiche sperimentali sono fenomeni riflessi di carattere compensatorio che tendono a riparare agli effetti della rotazione o degli spostamenti rettilinei, reali e illusori, che si verificano in detti esperimenti. Durante le posizioni statiche non le *creste dei canali, ma le macule dei sacculi del vestibolo* sono eccitate *mediante la gravità degli otoliti,* avendo questi un peso specifico maggiore dell'endolinfa in cui sono immersi; i peli delle cellule sensitive debbono essere stirati in direzione diversa a seconda della posizione del capo; e così si producono gli eccitamenti che dànno la sensazione di questa posizione rispetto alla linea di gravità e i movimenti riflessi degli occhi con essa coordinati.

Il labirinto sarebbe dunque composto di tre distinti organi di senso:

1) la *chiocciola con l'organo del Corti,* il cui stimolo fisiologico adeguato è rappresentato dalle *vibrazioni sonore:* è l'organo dell'udito;

2) i *canali* con le *creste acustiche,* il cui stimolo fisiologico è dato specialmente dai movimenti angolari del capo: i canali sono gli organi da cui dipendono le sensazioni sperimentali di *vertigine rotatoria* e *galvanica* e che per oscure sensazioni *normalmente* influenzano la funzione dell'equilibrio;

3) i *sacculi vestibolari* con le *macule,* il cui stimolo è dato dalla gravità degli *otoliti,* specie dalle variazioni della velocità dei movimenti rettilinei, sia sul piano orizzontale, sia sui piani verticali: i sacculi sono gli organi da cui dipende la sensazione subcosciente che abbiamo della direzione della linea di gravità e della posizione del nostro corpo rispetto all'ambiente. L'organo vestibolare appare adunque diviso in due segmenti, uno *statico* per il mantenimento dell'equilibrio, l'altro *cinetico* per la ricognizione e l'analisi del movimento.

Ewald riprese a fondo lo studio di tutta la fenomenologia che consegue alle alterazioni parziali o totali, uni o bilaterali dell'*organo terminale del nervo acustico,* ponendo in vista alcuni fatti, sfuggiti ai suoi precursori, e cioè i fenomeni residuali più remoti della deficienza labirintica, consistenti nell'abnorme rilassatezza dei muscoli inattivi (*atonia muscolare*), nella minor forza che dispiegano durante la loro attività (*astenia muscolare*), nella minor precisione dei movimenti che effettuano (*astasia muscolare*). Nei cani, privati del labirinto, Ewald ammette una *diminuzione del senso muscolare,* ma questa più che un fatto è una interpretazione desunta da che l'animale ritira con ritardo la zampa a cui si fa d'improvviso mancare appoggio, il che può dipendere dall'atonia e astenia muscolare.

L'asportazione uni o bilaterale del labirinto produce effetti presso che identici a quelli descritti dal Luciani nella estirpazione della metà o di tutto il cervelletto. Solo la durata degli effetti delle distruzioni labirintiche è minore (scompaiono dopo una settimana se da un solo lato, per demoli-

zione di ambedue dopo circa un mese) di quella degli effetti delle ablazioni cerebellari.

Stefani e Deganello dimostrarono che i rami del vestibolare innervanti le creste acustiche e le macule dei sacculi hanno stretti rapporti anatomici col cervelletto e col bulbo, e che il complesso coerente di fatti sperimentalmente messi in luce permettono di ritenere che queste parti dell'encefalo rappresentino i *centri più immediati dei rami vestibolari dell'acustico.*

Anche l'Ewald ritiene che il labirinto possa essere meccanicamente eccitato dai movimenti attivi e passivi, rettilinei e angolari; ma per spiegare i fenomeni atonici, astenici, astatici pensa che gli *organi nervosi del labirinto* si trovino durante la veglia in *eccitamento tonico,* il quale determina in via riflessa il *tono dei muscoli striati.* L'autore ha dimostrato che per provocare una atassia completa, permanente, degli arti, occorre distruggere non soltanto il labirinto, ma anche la zona motrice corticale corrispondente dei due emisferi. In tal senso Gräupner ha trattato dell'influenza dei suoni sulla coordinazione dei movimenti.

Questa dottrina del *tono labirintico* di Ewald armonizza con la dottrina del *tono cerebellare* del Luciani. Essa spiega la sicurezza della statica e dell'equilibrazione del corpo durante il cammino, la prontezza con cui, mediante movimenti compensatori, l'equilibrio è riassunto quando sta per perdersi; l'atonia generale dei muscoli che accompagna la vertigine spiega i fenomeni descritti da Flourens e da Goltz, che conseguono alle lesioni dei canali semicircolari.

Sarebbe tuttavia erroneo ammettere che il *tono labirintico* sia condizione indispensabile per il funzionamento normale dei muscoli. Nei sordomuti, nei quali manca la vertigine rotatoria e galvanica, i muscoli funzionano regolarmente, sia nei movimenti delle membra, sia nello stare, sia nel camminare. D'altra parte i disordini motori dipendenti dalla demolizione del labirinto o dal taglio dell'acustico si dileguano o compensano in breve. Dunque il labirinto non contiene le uniche vie nervose afferenti, che, in via riflessa, sostengono il tono normale dei muscoli. La durata maggiore de-

gli effetti delle deficienze cerebellari rispetto alle labirintiche dimostra che il tono cerebellare è sostenuto oltre che dalle vie vestibolari, dalle altre molteplici vie cerebellari afferenti scaglionate lungo l'asse cerebro-spinale, da quelle provenienti dai tessuti articolari, dai tendini, dai muscoli, che di norma non destano nel cervelletto sensazioni avvertite.

Possiamo adunque, per uno schema sintetico, ricapitolare i fatti descritti in alcuni gruppi:

1) *fenomeni di Flourens:* movimenti anormali che si verificano in seguito a lesioni dei canali semicircolari, cioè oscillazioni del capo e degli occhi e in senso lato cadute e rotolamenti ad esse consecutivi, vomiti, mutamenti del ritmo respiratorio ed altri segni di origine bulbare, che hanno il significato di movimenti simpatici;

2) *fenomeni di Purkinje:* vertigine rotatoria e galvanica;

3) *fenomeni di Goltz:* anomalie del portamento e deficenze dei movimenti equilibratori in seguito a lesioni del labirinto non acustico;

4) *fenomeni di Ewald:* mancanza di precisione dei movimenti per alterazione funzionale dei muscoli striati, indipendentemente dall'alterata funzione dell'equilibrio.

Ferrier sostenne essere il cervelletto l'organo per *l'equilibrazione incosciente.* Una teoria identica è stata sostenuta, dopo i lavori di Goltz, di Breuer, di Brown, rispetto agli organi vestibolari del labirinto: i canali semicircolari sarebbero l'organo del *senso dell'equilibrio* o del *senso statico.* Ora — come nota il Nagel — « è certo uno dei còmpiti del labirinto di mantenere equilibrato il corpo nelle diverse posizioni di riposo e durante la locomozione. La sua attività si esplica mediante le sensazioni subcoscienti di posizione e di movimento e i riflessi necessari per il mantenimento dell'equilibrio. Ma questi ultimi *non appartengono al labirinto come qualcosa di specifico,* perchè esso funziona sempre insieme con gli organi del senso muscolare. Ogni disturbo dell'equilibrio nell'abbandonarsi verso un lato ha per conseguenza un cambiamento abnorme di tensione nei muscoli, nei tendini, nelle fasce, nelle articolazioni, nella cute, per cui i

nervi centripeti di questi tessuti sono eccitati e, con l'aiuto del labirinto, determinano un movimento in senso opposto ».

Questo aiuto del labirinto nelle condizioni normali di equilibrazione e d'orientamento rispetto alla verticale si esplica mediante la regolazione riflessa del tono muscolare. Quando il corpo si piega su un lato e sta per cadere, il movimento passivo eccita gli organi ampollari, e a ciò segue un rafforzamento dei muscoli che agiscono in senso opposto alla caduta. I movimenti degli occhi che accompagnano i movimenti compensatori sono da considerare come un caso speciale dei riflessi correttivi diffusi a gran parte della muscolatura.

A proposito delle funzioni sensitive del labirinto non acustico dobbiamo anche rilevare che siccome di norma il cervelletto è *sede di sensazioni subcoscienti,* tali debbono essere le consuete sensazioni di posizione e di movimento, che il labirinto desta nel cervelletto e nel bulbo, ammesso che queste parti rappresentino i suoi centri di azione riflessa. Ma tali non sono le sensazioni di vertigine rotatoria e galvanica che si provocano nell'uomo e che mancano nei sordomuti nei quali il labirinto più non funziona. Esse dimostrano che le sensazioni cerebellari normalmente subcoscienti in speciali condizioni sperimentali possono esaltarsi e pervertirsi da varcare la soglia della coscienza ed essere bene avvertite in guisa di vertigine rotatoria e galvanica.

*
* *

Questa esposizione di un complesso di fatti così importanti e intricati in ordine all'equilibrio e all'orientamento del nostro corpo, era necessaria per spiegarci i turbamenti di queste funzioni nelle malattie dell'orecchio interno e anche per intendere il valore dei rapporti che intercorrono fra delle attività apparentemente lontanissime fra loro. Equilibrio, orientamento, senso spaziale e geometrico, senso matematico, ricollegati dalla presenza dominante di un unico apparato, verrebbero a coordinarsi nell'ambito di un'unica catena di manifestazioni fisiologiche.

Il cavallo, il cane, il piccione possono ritornare al luogo remotissimo della loro mèta senza aver bisogno di punti di riferimento esterno, purchè si siano recati da sè, senza guida, dal punto di partenza. Durante il ritorno, vedono, sentono, toccano cose affatto diverse da quelle vedute, sentite, toccate nell'andare. Poichè questi animali prendendo la via del ritorno trovano subito la direzione giusta, è certo che « situano » la mèta in modo sicuro e preciso. L'uomo, più o meno bene, può fare altrettanto. Anche taluni individui inciviliti hanno questa facoltà, più o meno cosciente, d'essere sensibili alle lunghezze percorse e agli angoli tracciati; li vediamo dopo lunghe peregrinazioni in una grande esposizione indicarci che la porta d' ingresso « deve essere da quella parte ».

Se, in taluni casi, nel prendere e mantenere una direzione non v'ha analogia sensoria fra l'uomo e il bruto, altri ve n'ha di uomini che dànno prova di questa facoltà animale, di sentire dove si trovano in rapporto a luoghi lontani. L'abisso che separa l'uomo dall'animale è meno profondo di quel che si crede.

Così i biografi di Beethoven ricordano come egli fosse incerto e perplesso nell'orientarsi nell'ambiente: i suoi quaderni di appunti recano degli schemi di itinerari, con i punti cardinali, quando egli doveva recarsi in un dato luogo. Anche concedendo molto alla sua proverbiale distrazione e al disordine della sua vita quotidiana, pure si deve riconoscere in questa deficenza della facoltà di orientamento un segno di lesione auricolare profonda.

Forse alcuni sono andati troppo lungi con la fantasia, quando, col De Cyon, ritengono che l'organo del Corti, oltre che per la percezione e distinzione dei suoni, funzioni come organo del *senso aritmetico:* e l'apparecchio semicircolare come organo del *senso geometrico.* Quest'ultimo ci darebbe le impressioni delle tre direzioni per cui ci rappresentiamo il concetto dello spazio: l'altro ci varrebbe per numerare con precisione la quantità e la durata degli eccitamenti, che, analizzati dall'organo del Corti, si accumulano nei nuclei ganglionari e nella sostanza corticale dell'encefalo,

dove sono percepiti. Dall'associazione delle percezioni di queste sensazioni scaturirebbe poi il senso del tempo.

I matematici, più inclinati alla geometria, debbono essere quelli dotati di più perfezionato sviluppo dell'apparecchio semicircolare; quelli più portati per l'analisi, debbono avere una struttura più armonica e precisa dell'organo del Corti.

Si vedono, infatti, procedere in buon accordo le doti musicali e quelle matematiche, servite dallo stesso organo di senso. Le une e le altre ci forniscono esempi di più straordinaria precocità nell'infanzia, come Pascal e Mozart (1). Ai matematici si debbono le principali leggi dell'acustica, da Pitagora a Helmholtz, fra i quali stanno Galilei, Euler, Daniele Bernoulli, d'Alembert. La musica fu arte del *quadrivio*, sorella all'aritmetica, alla geometria, all'astronomia ed è chiara la tendenza del musicista a costrurre aritmeticamente.

Dalle affermazioni del matematico e fisico Alfonso Adhémar, di Jules Henri Poincaré e di Constant Martha, che *la matematica è un'arte;* dalla disposizione dei musicisti agli studi di vere e proprie aride combinazioni di matematica musicale nel contrappunto o di sussidi e di schemi aritmetici negli artifici canonici, alle complicazioni di operazioni aritmetiche, per quanto semplici, nelle combinazioni di più ritmi, nelle suddivisioni delle battute e dei valori, nella lettura delle parti strumentali e vocali; alla passione tradizionale dei matematici per la musica e per le audizioni musicali, e per le questioni di combinazioni e di suoni (accordi e gamme), le prove storiche e psicologiche abbondano.

Noi conosciamo differenze ben profonde di conformazioni psichiche, ad esempio nel campo delle attitudini intellettuali. È innegabile che vi dève essere una diversità non ordinaria — nella dinamica e nell'intima struttura — tra il cer-

(1) Dall'inchiesta di Fehr, Flournoy e Claparède la vocazione per le matematiche si è il più sovente dichiarata dagli 11 ai 15 anni. I gusti più di frequente osservati nei matematici sono nell'ordine artistico la musica; nell'ordine intellettuale la letteratura; nell'ordine fisico la passeggiata.

vello di un musicista e quello di uno scienziato o di un filosofo; tra quello di un oratore e quello di un matematico; tra quello di un poeta e quello di un eroe d'azione. Cervelli, maschere, crani, teste di geni appartenenti alle categorie nominate, furono studiati, misurati, osservati: di Beethoven e di Bach per i musicisti; di Kant, di Volta, di Liebig, di Bischoff fra gli scienziati e filosofi; di Mirabeau e di Gambetta fra gli oratori; di Newton e di Gauss fra i matematici; di Hugo, di Byron, di Leopardi fra i poeti; di Napoleone I, di Federico il Grande fra gli uomini di azione.

Pure nessun carattere decisamente differenziale fu potuto rinvenire nella morfologia cranica, e neppure nella cerebrale — dal lato macroscopico — nelle nobili teste delle diverse serie. Quasi tutte, senza riguardo alla speciale attitudine singola, hanno il carattere comune: la larghezza del diametro biparietale e bitemporale. Sfogliando il *Policleto* di Schadow, osservando il disegno della maschera di Newton e avvicinandola a quella ben nota di Beethoven, il Patrizi ha paragonato le due teste solenni, quella dell'autore della *sinfonia eroica* e l'altra del rivelatore della gravitazione universale. Ambedue spiccano per la distanza biauricolare, per lo svasamento dei temporali; anzi si direbbe che abbiano un'aria di famiglia.

Il talento matematico è — secondo Moebius — un talento congenito che non si può acquistare; rassomiglia sotto questo aspetto alle doti artistiche in generale. Può essere minimo, malgrado l'intelligenza superiore; può essere grande in un'intelligenza limitata. Il talento matematico ha molta somiglianza con quello musicale e consiste in questo, che quando è ereditato, origina dal padre. La celebre famiglia Bernoulli ne è esempio. Spesso si hanno negli ascendenti maschi del matematico talenti artistici, musicali e pittorici.

Il Moebius, che era nipote di un illustre geometra, s'è spesso domandato, contemplando il ritratto del nonno, donde venisse che gli angoli dell'occhio sinistro di quest'ultimo fossero così stranamente formati. Già Gall aveva designato la particolare conformazione come segno di talento musicale.

Egli ha studiato le figure, mediante la *fotografia-tipo,* dei matematici contemporanei e le maschere e i busti dei passati ad ha sempre trovato l'angolo supero-esterno dell'orbita molto sviluppato, specialmente dal lato di sinistra.

Si noti che gli antropologi considerano lo scarso sviluppo dell'orbita come un segno essenziale della testa femminile. Infatti le femmine mostrano in genere poca tendenza per la matematica. Le teste degli uomini che non hanno il senso delle cifre hanno l'angolo frontale femminile. Basta guardare le maschere di Goethe, di Beethoven, di Lutero.

Scrive un biografo del Beethoven: « Un'altra conseguenza dei suoi scarsi studi letterari fu l'ignoranza quasi assoluta in materia d'aritmetica. Il povero Beethoven non ne capì mai gran fatto. La moltiplicazione era per lui la più ardua operazione della vita: così se accadevagli dover moltiplicare, a cagion d'esempio, 6 per 8, cominciava a distendere in colonna verticale sei volte la cifra 8, e poscia con somma fatica, ne imprendeva pazientemente l'addizione » (1).

È vero che anche Lagrange non era capace di risolvere i semplici problemi di aritmetica che i suoi ragazzi portavano a casa dalla scuola; ma c'è un bel passo dall'aver dimenticato alcune delle prime nozioni dei numeri per essere giunti a spaziare nelle regioni dell'alta matematica, alla repugnanza e alla incomprensione delle più elementari nozioni dei numeri.

---

(1) A proposito del trattato del Tartini sulla musica e sull'abuso delle matematiche per cui alcuni lo criticavano, il Burney, nel suo *Viaggio musicale in Italia* scrive: « . . . il suo sistema è pieno di idee nuove e ingegnose che non possono sorgere se non da una profonda cognizione della sua arte. Il suo amico, P. Colombo, mi spiegò questa oscurità e questo bisogno apparente di scienza vera che vi si sentiva, confessandomi che Tartini, anche facendo mostra di figure e soluzioni di problemi matematici, non era un matematico, anzi non comprendeva nemmeno troppo bene le prime regole aritmetiche. Nondimeno, egli aveva scoperto più di quello che potesse esprimere con dei termini o dei principii presi a prestito da qualche altra scienza; quantunque non fosse nè un geometra, nè un algebrista aveva facilità e un metodo di calcolo particolare a lui solo . . . ».

Platone nel *Timeo* nota che l'utilità che si trae dalla musica è prodotta dall'armonia, nel senso greco, la quale è proporzione e rapporto di numeri, quella proporzione e quel rapporto descritti a proposito della creazione dell'anima del mondo: « l'armonia, come quella che ha movimenti corrispondenti ai cieli dell'anima che sono in noi, a chi con senno adoperi le Muse, è stata data da esse non per soddisfazione di un piacere irrazionale, secondo si crede adesso consistere la sua utilità, ma come alleata per ridurre all'ordine e all'accordo con sè stesso il periodo dell'anima che si fosse fatto in noi discordante » (XVI).

La musica, al dire di S. Tommaso d'Aquino (*Summa Theol.*, 1°, parag. 2) prende a prestito i principî dalla aritmetica; secondo Proclo, nelle sue osservazioni sul *Timeo,* è, nei versi dei poeti e nel canto, « una aritmetica vocale »; e secondo la classificazione delle discipline liberali, che il medio evo dedusse dalle *Nozze della Filologia e di Mercurio* di Marziano Cappella, una disciplina delle relazioni e delle proporzioni fra le cose, fra i moti ed atti loro.

Questi concetti troviamo ripetuti ed estesi fino negli autori moderni. Così il Gioberti scrive nel *Bello* che la musica idoleggia il contenente aritmetico per mezzo della successione, della durata e del numero come l'architettura imita il contenente geometrico per via della coesistenza, dell'estensione e delle figure.

E nel *Primato degli Italiani* insiste sul fatto che « la musica, simboleggiando il tempo, come l'architettura, sua sorella, adombra lo spazio, consta di due componenti correlativi a quelli del suo soggetto. Le nozioni miste dello spazio e del tempo, risultanti dal secondo membro della formola, inchiudono due concetti, cioè quello del continuo, uno, semplice ed infinito attualmente, e quello del discreto, numerico, potenzialmente infinito. Dal continuo in amendue le arti si genera il misterioso, dal discreto principalmente il sublime; due sentimenti che prevalgono nella architettura e nella musica, e spesso vincono e offuscano il senso della bellezza ».

Andrea Palladio usava gloriosamente in architettura i

rapporti propri alla musica e stabiliva accordi di quinta, di seconda, di ottava, di terza maggiore fra le misure degli elementi maestri, nelle basiliche, nei teatri monumentali: rapporti semplici e che, percepiti più facilmente e rapidamente dal nostro sistema nervoso — come dimostrano note esperienze di psicometria — dànno però una gradevole impressione d'indole estetica.

*
* *

Ancor qui Beethoven, con la sua insufficenza matematica e la sua potenza musicale, ci offre motivo a meditare.

Musica, matematica, filosofia sono le tre attività tipiche di *pure relazioni,* nella linea spirituale che esse rappresentano: estetica, scientifica, filosofica. Sono le più interiori; come nota Torrefranca rifuggenti, quando rispondano all'indole loro, da fatti che non siano interni in senso rigoroso; aliene intimamente dall'esperimento, che non sia una riprova espositiva di fatti spirituali; fondate su postulati che sono parte stessa dello spirito attivo, espressioni simboliche di tempre e di movimenti di esso: le gamme (i greci le dicevano, profondamente, ἁρμονίαι), i postulati geometrici, l'idea platonica, il *noumeno* kantiano, la volontà schopenhaueriana, il concetto dell' *in sè*...

Le relazioni fra queste tre attività hanno una lunga tradizione. Dalla filosofia religiosa, matematica e musicale di Pitagora, che li riuniva insieme come figli di una sola matrice, all' aforisma leibniziano, rivelatosi più resistente di ogni monade e di ogni armonia prestabilita. Il Leibniz chiamò infatti la musica « un esercizio occulto di calcolo fatto dall'anima nostra senza averne coscienza — *exercitium aritmethicae occultum nescientis se numerare animi* ». In questo tentativo di definire matematicamente la più intima fra le arti, sembra espresso in una formula caratteristica il modo in cui il secolo XVIII — che fu chiamato il *secolo matematico* — poteva concepire, secondo il suo genio scientifico, il significato e il valore della musica.

Oltre cento anni dopo, lo Schopenhauer riprendeva que-

sta definizione, adattandola al proprio sistema. È noto come il filosofo favorito dei wagneriani abbia scritto intorno alla musica pagine bellissime che esprimono forse quanto di più acuto e di più profondo se ne è pensato. Per Schopenhauer — che *parodiando,* come dice, la frase leibniziana, chiama la musica « *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* » — essa è l'arte più potente e più significativa, perchè invece di esprimere, come fanno le altre, le forme ideali della rappresentanza fenomenica che la natura delle cose e la forza inerente in queste dànno di se medesime, coglie sul suo intimo fondo la natura delle cose, questa « forza mondiale » che è la volontà, e la pone in contatto immediato d'azione con l'animo umano. Il quale nell'armonia e nella melodia musicale, se veramente inspirate, viene ad essere divinatore e interprete di sè a se stesso e a penetrare gran parte del *senso arcano* dell'enigma dell'universo.

Nel sistema di Schopenhauer tutte le arti hanno per scopo di esprimere l'eterna essenza delle cose per mezzo di idee platoniche. La pittura e la scultura concretizzano queste idee come esse sono concepite dall'artista a traverso il *medium* dei fenomeni, il cui valore ideale egli mostra a mezzo della riproduzione della loro apparenza attuale. La realtà della vita e i visibili portenti del mondo, nel loro significato simbolico, formano perfino in poesia un ingrediente essenziale. La musica, al contrario, non abbisogna nè ammette una concezione realistica: non v'è suono in natura che possa servire al musicista di modello o fornirgli più d'un occasionale suggerimento per il suo sublime proposito. Egli avvicina la fonte originale dell'esistenza più di qualsiasi altro artista, più quasi della natura stessa. Le sue armonie sono una immediata e diretta oggettivazione della volontà del mondo quale è il mondo stesso. La musica non è la copia delle idee — come le altre arti — ma una rappresentazione della volontà cosmica coordinata alle idee stesse. In questo senso il compositore è il solo artista creatore: mentre il pittore e lo scultore debbono chiedere la veste della loro idea alla forma umana e al paesaggio, il musicista è solo con la propria inspirazione: egli non ascolta che la

voce dell'anima del mondo o del proprio spirito che parla a lui come in sogno, perchè solo nei sogni — quando esso non è turbato dall'impressione dei sensi — è raggiungibile questo stato d'inspirazione; e il detto di Vogl, che *Schubert componeva in uno stato di chiaroveggenza,* può essere applicato a tutti i musicisti creatori.

Questi sono i principî fondamentali che Schopenhauer espose per spiegare la metafisica essenza dell'arte musicale e che Wagner ha adottato nel suo opuscolo su Beethoven. Tuttavia nelle conclusioni riguardanti la concreta manifestazione del genio musicale, che tanto l'artista quanto il filosofo hanno fondato su di una base comune, essi differiscono. Schopenhauer considera la musica un'arte la cui maniera d'espressione sia indipendente e bastante a sè stessa, il cui libero movimento venga danneggiato da una troppo stretta alleanza con le parole della poesia. Egli giunge ad esaltare la *maniera* di Rossini, in cui le parole del testo sono trattate *en bagatelle,* in cui «la musica parla il proprio linguaggio così pura e distinta che non abbisogna delle parole ed ha il suo pieno effetto anche se eseguita solo dagli strumenti».

Questa affermazione ci sorprenderà meno se penseremo che il filosofo ha in comune col poeta il fatto che le sue astrazioni sorgono da una coscienza intuitiva, indipendente dai risultati pratici della scienza e non sempre applicabili ad essi. Dal proprio punto di vista Schopenhauer non ha torto nel sostenere che la musica perde dell'eterea purezza con l'allearsi alla parola. Ma d'altro canto tale natura e la conseguente indefinitezza dell'espressione musicale rendono necessaria questa alleanza, perchè le arti insieme combinate possano manifestare i pensieri e le passioni dell'anima umana.

La libera espressione del sentimento della poesia è troppo spesso intercettata dalla particolare struttura del linguaggio, mentre l'ardito volo dell'idea musicale manca di un punto di partenza per una definita e riconoscibile espressione del sentimento. Se la stretta unione delle due arti è effettuata dai legami del genio, allora si raggiunge la più sublime manifestazione della passione.

BIBLIOGRAFIA.

J. Alvarez de Toledo, *Le problème de l'espace*, Paris, Alcan, 1920.

G. Bilancioni, *Osservazioni sull'esame vestibolare dei candidati all'aviazione e dei piloti, specialmente in riguardo al nistagmo* (Boll. della R. Accad. Medica, Roma, XLIV, 1919, f. 5-8).

— *Fenomeni da scoppio a carico dell'orecchio* (Giorn. di med. militare, 1919, f. 5).

— e A. Romagna-Manoja, *Ricerche sullo stato della coscienza nella vertigine rotatoria* (Atti della clinica otorino-laring. della R. Univ. di Roma, 1919).

J. Bouteil, *De la valeur diagnostique du phenomène dit « vertige voltaïque » et du « nystagmus galvanique » dans les affections de l'oreille moyenne et du labyrinthe* (Thèse de Paris, 1913).

R. Brun, *Die Raumorientierung der Ameisen und das Orientierungsprobleme im Allgemeinen*, Jena, Fischer, 1914.

F. Consoni, *L'esame elettrogalvanico della testa per la diagnosi differenziale fra frenastenia e sordomutismo* (Annali di Elettricità medica e Terapia fisica, 1904).

E. De Cyon, *L'oreille organe d'orientation dans le temps et dans l'espace*, Paris, Alcan, 1911.

R. De Rensis, *Il volto di Beethoven* (Emporium, LIII, n. 314, 1921, 75).

C. Ferrai, *La sensibilità nei sordomuti in rapporto all'età e al genere di sordomutismo* (Riv. sperim. di freniatria e med. legale, XXV, 1900, f. 3-4).

A. Gemelli, G. Tessier e A. Galli, *La percezione della posizione del nostro corpo e dei suoi spostamenti* (Archivio ital. di psicologia, I, 1920, f. 1-2).

G. Gradenigo, *Sull'esame funzionale del labirinto non acustico* (Arch. ital. di otol., XVII, 1906, 299-413).

Isaac H. Jones, *Equilibrium and vertigo*, Philadelphia and London, Lippincott, 1918.

A. Kühn, *Die orientierung der Tiere in Raum*, Jena, Fischer, 1919.

E. Morpurgo, *Il sorcio danzante giapponese* (Arch. ital. di otol., XVII, 1906, 225).

E. Morselli, *Sulla rappresentazione mentale dello spazio in rapporto col sentimento dello sforzo* (Rivista di filosofia scientifica, V, 1886, 129).

S. Ottolenghi, *La sensibilità del sordomuto* (Educazione dei sordomuti, 1895, 26).

A. Romano, *La sindrome auricolare linfo-ematica negli alienati e nervosi ed il suo trattamento elettrico in rapporto anche a vertigini voltaiche* (Annali di Elettricità medica e Terapia fisica, XII, 1913, f. 7-8).

A. Stefani, *Della funzione non acustica, o di orientamento, del labirinto dell'orecchio* (Atti del R. Istituto Veneto di sc., lettere ed arti, 1903).

E. Tedeschi, *Sulla vertigine galvanica* (Scritti medici in onore del Prof. C. Bozzolo, Torino, Unione Tip. Ed., 1904, 639).

V. Tommasini, *L'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell'arte e della cultura* (tratta ampiamente di Beethoven e dei rapporti fra musica e matematica) (Riv. Mus. Ital., IX, 1902, 113).

A. Trousseau, *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu de Paris,* Paris, Baillière, 1865, t. III, lezione LXV, *Vertigo a stomacho laeso.*

A. Vaucher, *Théorie mathématique de l'échelle musicale,* Paris, Gauthier-Villars, 1913.

VI.

Un aspetto molto interessante dello studio della sordità di Beethoven è quello che riguarda l'influenza che la malattia deve avere avuto sullo sviluppo e le forme della sua arte musicale.

Certo a molti contrasti del carattere di Beethoven, di continuo sofferente, si deve ciò che la sua musica contiene talora di bizzarro e di oscuro. Era una negazione continua alla vita, quale egli la sognava. Se talora provava bisogno di socievolezza, un incidente sopravveniva che lo richiamava alla sua sordità e che lo risospingeva più che mai nella solitudine. Chi può pesare quanta parte dell'arte derivi dai turbamenti di quella fiamma interna che ha la sua origine e il suo primo alimento nelle condizioni naturali dell'organismo? « Ho compreso perchè tu produci e io non produrrò mai — diceva un malato a un sano e forte lavoratore — ti osservavo l'altro giorno mentre scrivevi; a poco a poco le tue orecchie s'accendevano. Ahimè! le mie rimangono sempre smorte ». E davvero è lecito credere — osserva Fradeletto nella sua conferenza *Malattie d'arte* — che più di un fantasma agitatosi desiosamente e vanamente nel cervello, ne sarebbe uscito trionfante, se un'ondata più celere di sangue fosse sopravvenuta ad animarlo.

Accade così, a proposito della IX sinfonia, che i cronisti sentenzino che l'autore non fu felice nel suo alto so-

gno, che la tessitura insopportabile delle voci è conseguenza della sciagurata sordità.

Gustavo Flaubert diceva che il mezzo migliore per giudicare della bontà di una frase è quello di farla passare « per la gola » ; e non a torto, perchè un pensiero bene equilibrato e coordinato in ogni sua parte si esplica nell'armonia piena e fluente della frase, di cui l'organo che la pronuncia è giudice altrettanto esperto dell'organo che l'ascolta. Seguendo un concetto analogo alcuni attribuiscono l'urlìo delle voci nella sinfonia con cori e il suo spiacevole effetto alla mancanza di controllo sonoro nel musicista per la lunga infermità auricolare. Ma si pensi che la *Messa in re* è contemporanea alla IX e che con l'equilibrio delle parti vocali attesta il giusto senso acustico dell'autore; e anche nella IX le voci cantano assennate finchè Beethoven inneggia appassionatamente alla gioia, finchè l'espressione musicale gli fluisce coordinata all'inspirazione chiesta a Schiller, mentre si esasperano con fastidio quando, abbandonata l'inspirazione schilleriana, Beethoven continua a rifondere vecchi elementi e la fantasia non batte più le ali.

È noto come l'ultima delle sinfonie si distacchi nettamente dalle precedenti per molti particolari della forma, anzitutto per la partecipazione dei solisti e del coro. Le voci umane erano già state introdotte nelle opere sinfoniche ; ma ciò che costituisce l'originalità di Beethoven è che nessuno aveva tentato di fondere in modo così intimo le voci umane con le voci degli strumenti (1), nessuno aveva osato affrontare il problema di ottenere col loro intervento un *maximum* di significazioni intellettuali e morali pur mantenendone l'impiego negli stretti confini del sinfonismo, non chiedendo loro cioè nessuno di quegli effetti lirici o sentimentali che erano

(1) Importante problema si è quello della conoscenza da parte del Beethoven sordo delle infinite varietà e duttilità della voce umana. Non tutti i musicisti posseggono questa nozione, specie fra i moderni. MAX PUTMANN (*H. Berlioz als Gesangskomponist*, « Neue Zeitsch. für Musik », 1903, n. 50) assevera che, ad esempio, il Berlioz non conobbe intimamente la natura della voce come quella degli strumenti.

use a dare in altri generi di musica, specie nel melodramma. In questo sta, con l'originalità maggiore, il maggior merito della IX e insieme la genuina spiegazione della sconfinata ammirazione che essa ha suscitato e dell'enorme influenza che ha esplicato sullo sviluppo ulteriore dell'arte.

Perchè nella IX la gara di espressività fra voci umane e orchestra pur venendo combattuta con intensità gigantesca rimane indecisa. Riccardo Wagner ha potuto trasportare la stessa gara nel campo del melodramma sistematicamente, senza timore più di tentare l'impossibile; e poichè la collaborazione delle voci umane e degli strumenti limitata nella IX all'ultimo tempo e messa in confronto alla capacità e intensità di espressione dimostrata dalla sola orchestra nei tre tempi precedenti effettua il coronamento di un edificio, di cui questi tempi costituiscono la base necessaria, congrua per dimensioni, per dignità d'arte, per potenza d'emozione e per grandezza di significato, fu perciò che Liszt, Brahms e tutti i grandi sinfonisti venuti dopo Beethoven aderirono con entusiasmo allo schema classico, adoperandosi ad allargarne e a svecchiarne le forme tradizionali.

Queste considerazioni, oltre che giustificate dall'esame diretto della musica della IX sinfonia, permettono all'uditore di goderne le bellezze sublimi senza ricorrere a quella serie di sistemi biografico-estetici, ciascuno dei quali vede in essa il riflesso di ogni fase della vita privata del maestro e ogni faccia del suo pensiero filosofico.

Non dobbiamo attribuire agli elementi intellettuali e morali riscontrabili nella ispirazione della IX una precisione di contorni maggiore di quella, che hanno in realtà. Val meglio considerare la colossale sinfonia come il portato diretto di un genio perfettamente musicale, al quale tali elementi servono come occasione di polarizzare qualche sua tendenza nel divenire, o di fissar meglio questo o quel particolare di struttura e di espressione in seno al disegno generale dell'opera.

Converrà giudicare ciascuno dei quattro tempi come un gran quadro, nel quale dei sentimenti semplici sono espressi con mezzi musicali che nelle loro grandi linee rimangono re-

lativamente semplici: le melodie dei vari tempi sono tutte nette e plastiche, non escluse quelle di grandi dimensioni, come la dolcissima che inizia il terzo tempo. Così nel primo tempo un'individualità possente, caratterizzata dal primo gran tema, sembra dibattersi in una lotta violenta contro il destino e forse contro sè stessa; durante gli urti e i sobbalzi di questo contrasto trova conforto o compassione nei temi sussidiari, di essenza ben più dolce e mite.

Nel secondo impera una gaiezza sfrenata, piena di scatti capricciosi e non priva d'un ironico umorismo.

Il terzo dà una visione di quanto v'è di più dolce e più bello al mondo: nella bellezza paradisiaca del suo duplice tema, nella grazia e vaporosità della filigrana delle *variazioni* ha tutto l'incanto d'un sogno felice.

« È evidente — scrive il Wagner — che le parole dello Schiller sono state adattate, ed anche con poca abilità, alla melodia; perchè questa melodia, presa assolutamente in sè, ed eseguita dai soli strumenti, prende subito tutta l'ampiezza sua e ci riempie di un ineffabile sentimento di gioia davanti al Paradiso riconquistato.

L'arte più elevata non ha mai creato nulla di più artisticamente semplice di quella melodia innocente come una voce di bambino: appena percepiamo il tema, in un mormorio uniforme suonato all'unisono dai contrabassi, un fremito sacro ci pervade. Quel tema diventa il Cantofermo, il Corale della nuova Chiesa intorno a cui, come intorno al corale di Bach, le voci armoniosamente aggruppate si contrappuntano; niente uguaglia la dolce intimità a cui s'innalza quella melodia primitiva e così pura, di mano in mano che una nuova voce venga ad aggiungersi, fino a che ogni ornamento, ogni smaglianza del cresciuto sentimento si unisca ad essa e in essa, come il mondo che respiri intorno al finalmente svelato dogma dell'amore più puro ».

Nell'ultimo tempo da principio i contrabassi e i violoncelli si alternano con meravigliosi recitativi agli altri strumenti che rievocano i temi dei tempi precedenti o preludiano sul gran tema dell'inno. A un tratto entra la voce umana con un breve recitativo del baritono: *Cantiam, cantiam*

la gioia, o turbe, o cori.... Dopo di che le risorse riunite del genio musicale più alte intessono alle strofe immortali dello Schiller una nuova veste immortale anch'essa, e più aerea, ma non meno brillante: il pezzo si svolge in una serie di *variazioni,* alcune affidate agli strumenti, altre alle voci di quattro solisti e al coro; in altri punti tutti questi elementi s'intrecciano in ricami contrappuntistici, si fondono in complessi sonori di una varietà e di una genialità incomparabili.

Nonostante le sue dimensioni e la sua complessità questo pezzo è di un effetto immediato e potente. Nella chiusa la musica raggiunge e oltrepassa per violenza di movimento e intensità di suono i confini dell'orgiastico: l'impressione definitiva rimane, tanto sapientemente è stata preparata la esplosione finale.

Tuttavia il quarto tempo lascia molti insoddisfatti: l'opera non li rapisce, non li affascina completamente. V'è qualcosa che svaga, distrae la loro attenzione e vieta il pieno godimento. Ascoltando, notano amaramente, a un certo punto, che la loro intuizione s'acuisce invano, che la poesia irrimediabilmente dilegua.

***

Tenendo presente lo stato di sordità, sarebbe anche interessante studiare di quali elementi imitativi il Beethoven si sia valso nella sua musica, ove talora ricorrono dei motivi di colorito popolare, che egli di certo aveva raccolto negli anni giovanili.

L'analisi dell'andante dà luogo nel Grove a molte riflessioni, a raffronti e notevoli richiami, come pure si presta a stabilire quali impressioni musicali, quali suoni della natura, fatti artistici in canzoni dell'epoca abbian potuto suggestionare il Beethoven. Il primo tempo della *Pastorale* contiene alcune battute di un canto slavo.

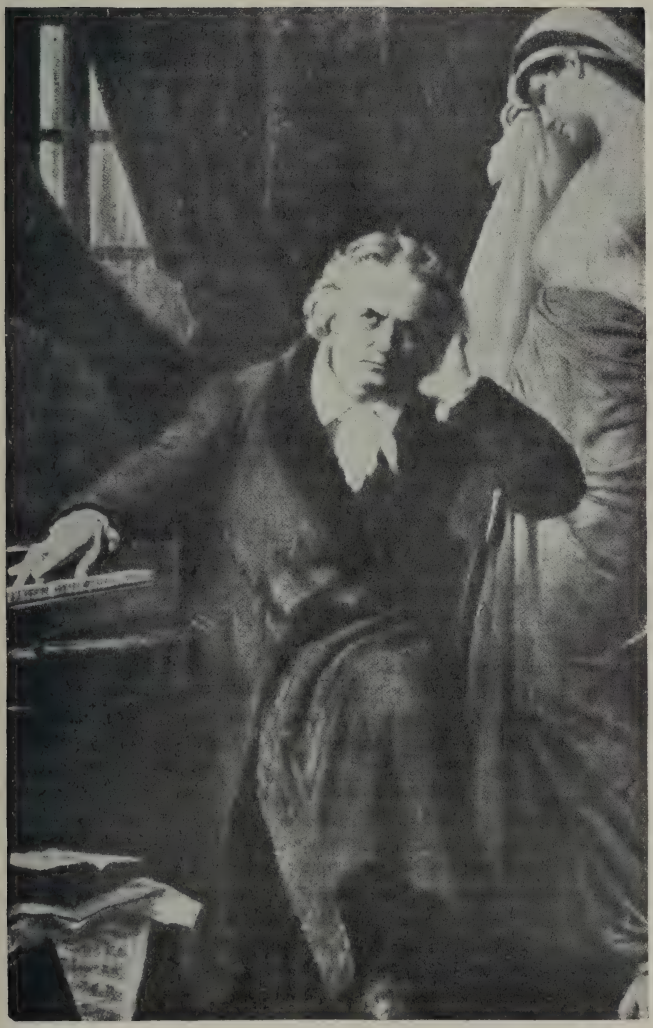
Isolato dal mondo esteriore, egli trovò sempre più nella musica il mezzo di comunicazione ideale. Da molti cenni autobiografici si rileva come Beethoven vedesse nella mu-

sica — come poi Franz Liszt — « non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poesie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés ; tout ce qui échappe à l'analyse ; tout ce qui s'agite à de profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, pressentiments infinis ». (Listz, *Années de pélerinage,* 1841).

Rispondendo a Wilhelm Gerhard, il quale gli aveva proposto di musicare dei suoi poemetti, Beethoven dice che il còmpito gli è impossibile perchè essi sono i meno adatti a essere cantati : « le descrizioni di una imagine appartengono alla pittura ; il poeta anche può, in ciò, stimarsi felice davanti alla sua musa ; il suo dominio non vi è così limitato come il mio, il quale tuttavia si estende più lontano in altre regioni, in guisa che non si possono facilmente raggiungere i confini del suo impero » (15 luglio 1817).

Così Beethoven trovava nella musica il suo linguaggio più proprio. Il clavicembalo divenne il suo confidente e il suo amico ; ad esso soltanto espandeva le sofferenze e le pene che lo alloutanavano dalla casa di Bonn, ove imbestiava a turpe spettacolo l'alcoolismo cronico e strenuo del padre ; ad esso affidava le idee nuove e originali che traboccavano dalla sua mente e che traduceva nelle sue precoci e brillanti improvvisazioni. Per tutta la vita, questo strumento fu lo amico preferito al quale narrò i suoi segreti, che chiamò ad esprimere i sentimenti dell'animo suo. Alle fanciulle che amò parlava a mezzo del piano, faceva loro intendere la tenerezza che l'occupava, il timore geloso da cui era tormentato. Un giorno, a Vienna, andò a trovare una signora afflitta da atroce lutto per la perdita dell'unico figlio : la donna riceve Beethoven commossa ; egli, prendendo la mano della madre desolata la portò al cuore, dicendole : « Ciò che sento qui non posso dirvelo con frasi comuni, lascerò che il piano parli per me ». E si abbandonò a un lungo *improvviso* che fece scoppiare la povera madre in singhiozzi ; poi Beethoven cupo e fremente uscì da quella casa senza dir motto.

Questa virtù comunicativa a mezzo dello strumento musicale, fa ricordare le frasi concitate di Donizetti in una



BEETHOVEN risente i primi sintomi della sordità

(Quadro di F. LIX).

(da *Les grands maîtres de la musique*, Lafitte, Paris).

...nesi - Roma

sua lettera: « Non vendere per qualunque prezzo quel pianoforte, che racchiude in sè tutta la mia vita artistica. Dal 1822 l'ho nelle orecchie; lo mormorano le *Anne,* le *Marie,* le *Fauste,* le *Lucie,* i *Roberti,* i *Belisarii,* i *Marini,* i *Martiri, Gli olivi, Aio, Furioso, Paria, Castello di Kenilworth, Diluvio, Gianni di Calais, Ugo, Pazzi, Pia, Rudenz....* Oh, lascia che viva finch'io vivo!.... Vissi con quello l'età della speranza, la vita coniugale, la solinga. Udì le mie gioie, le mie lacrime, le mie speranze deluse, gli onori.... divise meco i sudori e le fatiche. Colà visse il mio genio, in quello vive ogni epoca di mia carriera... Tuo padre, tuo fratello, tutti ci ha visti, conosciuti, tutti l'abbiamo tormentato, a tutti fu compagno, e lo sia eternamente alla figlia tua qual dote di mille pensieri tristi e gai » (Vienna, 3 luglio 1844).

Per un musicista come Beethoven, che, isolato da tutti e nel più cupo silenzio portava in sè il suo mondo, il piano diveniva un mezzo di comunione ideale.

La solitudine fa cercare in sè stessi tutte le risorse, prodiga ricchezze inesauribili alla vita interiore, eccita la sensibilità e l'imaginazione e compensa la fatica e la pena con emozioni mistiche e con tesori di sogno. Nessuno sa dove può giungere la fantasticheria e la meditazione di un uomo solo: alla poesia o alla saggezza, alla beatitudine o alla disperazione, alla follia anche.

Il silenzio è il riposo dell'udito, come l'oscurità è il riposo della vista. Il silenzio agisce sull'encefalo; favorisce l'atto meditativo; è indispensabile allo studio proficuo; immerge l'animo in una dolce *rêverie;* è il confidente naturale degli infelici. Chi non ha provato, in una notte silente di esser pervaso da una sorta di tetraggine?

> Taci, silenzio, taci;
> E respira sì pian, che non traspiri
> L'anima del mio dir ne' tuoi respiri

conchiude il Filicaia nella sua *Canzone al Silenzio.* Più è puro e stellato il cielo, e più profonda è la malinconia, che a rimirarlo s'insinua nell'anima nostra. È una malinconia dolce

e dolorosa insieme, come di chi si sente venir meno e sperdere in un infinito in cui si dilegua.

Le miserie e le afflizioni umane vi strappano lacrime di pietà; l'iniquità e l'ingiustizia vi indignano come non mai; l'insolenza e la vanità v'inspirano disgusto. Chi non è stato, in questi momenti pieni di seduzione, commosso da un gesto di devozione, di abnegazione, di disinteresse? Chi non si è sentito migliore? Nella passione delle grandi solitudini interiori, l'istinto sinfonico di quelle misteriose concordanze fa sbocciare, a un tempo, in fondo ad anime diverse, la stessa parola grande, la stessa persuasione. Come un appello nostalgico, il silenzio dei boschi, dei luoghi selvaggi e deserti ci induce in questo particolare stato d'animo, che ha una ragione teleologica e atavica, la quale ricorda quell'espressione di scoramento o di terrore che hanno i bambini i quali, svegliandosi, si trovano soli.

In questo silenzio, nel quale gli eroi sono dileguati e gli uomini non sono nati ancora l'anima umana versa nell'inquietudine; sarà compiuta e perfettamente virile quando il suo smarrimento si sarà equilibrato in una fede. E Beethoven si profonda in esso, non si sazia di viverlo e di soffrirlo.

Un talento si forma nel silenzio: *solitudo alit ingenium.* In esso si raggiunge quella completa personalità, che faceva dire a Leonardo: « sii solo e sarai tutto tuo ». Per Beethoven il mondo esteriore, per la sordità, si era quasi interamente dileguato; non udendo più il rumore della via non prestava l'orecchio che alle armonie dell'anima. In questo senso va intesa la frase (così mal giudicata dai critici) del Rubinstein, che cioè la IX sinfonia « fu possibile grazie alla sordità ».

*
* *

L'artista si riconosce dalle sue opere, che vanno comprese secondo l'indole e la vita di lui. Tentiamo dunque di avvicinare l'opera di Beethoven ai fatti della sua esistenza, di trarre un riflesso continuo da questa su quella,

una esplicazione documentata dei possibili intendimenti che l'artista rivela nell'imaginoso simbolismo dei suoni. Pascal nei *Pensées sur l'homme* scrive che « les maladies... nous gâtent le jugement et les sens » ; e il povero corpo di Beethoven fu abbastanza straziato dal male perchè i sensi ne venissero turbati. La serie delle sinfonie è — in un certo senso di sobria critica — come il riassunto della sua vita; meglio di qualsiasi altra cosa, essa ne fa sentire l'unità e la costante progressione per una via di dolore e di gloria, che va dall'umile casetta natia, fasciata di verde, al camposanto di Währing.

Goethe ha detto : « Non vi sono che opere di occasione ». Ma tutte le nostre opere non sono inspirate che dagli avvenimenti ai quali noi siamo mescolati. Io non so che sia l'arte pura : nessuna cosa vive isolata e tutto si innesta nella natura e nella vita.

Nei fatti interiori e negli affetti vanno cercati i motivi gli atteggiamenti, i modi e la stessa profonda inspirazione dell'arte. L'esegesi della creazione deve accompagnarsi allo studio dell'anima che in quella si effuse. La ripartizione in tre periodi — dell'imitazione, della transizione, della riflessione — che scolasticamente viene adottata nelle opere di Beethoven, deve perdere quanto contiene di rigido e di meccanico ; va considerata non più nella tecnica, ma nello spirito, che dopo avere esteso a traverso la lotta e il dolore i termini del suo dominio, si affissa all'ultimo nell'infinito in cui dovrà dissolversi e, prima di confondersi con esso, lo penetra e ne rivela in eterne voci il mistero.

Quando comparve la prima delle sinfonie (2 aprile 1800), Beethoven aveva trent'anni. Nel ritratto di quest'epoca, disegnato da Steinhauser, egli si dimostra più giovane di quanto realmente non fosse; è magro, rigido nell'alta cravatta, lo sguardo ardito. È un uomo che sa quel che vale. In fatti, fin dal 1793, egli scrive : « Se un giorno diventerò un grande uomo.... » ; nel '95 era già chiamato « maestro » e nel '96 scriveva nel taccuino : « Coraggio ! Nonostante tutti i difetti del corpo, il mio genio trionferà ... 25 anni ! Ecco sono venuti .... bisogna che quest'anno stesso l'uomo si ri-

veli tutto intero »: In queste parole germina un grano di quell'orgoglio legittimo che è parte ingenita della schiettezza.

Scrivendo a Schott, accenna a un miglioramento nelle sue sofferenze fisiche: « spero che Apollo e le Muse non vorranno così abbandonarmi alla morte. Io debbo loro ancora tanto e occorre che prima che io migri ai Campi Elisi lasci dopo di me ciò che lo Spirito m'inspira e mi suggerisce di condurre a termine... Non v'è che l'arte e la scienza che possano farci intravvedere e sperare una vita più alta » (17 settembre 1824).

Megalopsichia chiamava Aristotele quel giusto sentimento di sè stessi, del proprio valore e delle proprie attitudini, che è condizione indispensabile per lo sviluppo delle virtualità contenute nella propria natura. Più che orgoglio era una retta valutazione della propria capacità, la quale suppone non soltanto che l'individuo si giudichi degno di grandi cose, ma che lo sia in effetto.

Beethoven fu grande non solo come artista, ma anche come uomo. Sebbene non sia sempre accettabile il detto di Seneca, non esservi ingegno potente senza mistura di demenza, credo per altro che la sensibilità nervosa esaltata e la mobilità e lucidità delle facoltà intellettuali che ne deriva conferiscano a formare i grandissimi fra gli artisti. Difficile definire la « grandezza morale » ; ma si può con sicurezza asserire che si basa principalmente su due qualità fondamentali: sulla fiducia in sè stesso e sul rispetto per gli altri. La prima è la radice di ogni originalità; ma il genio resta infecondo se non lavora nell'atmosfera dell' umanità, se non si svincola dalle pastoie del proprio *io*.

Beethoven è la dimostrazione vivente che il libero esercizio della volontà non può esserci tolto da nessuna forza esteriore; egli avrebbe potuto ripetere con Epitteto che « assassini della volontà non ci sono ». Pochi uomini furono pari al musicista di Bonn nel completo disprezzo di ogni specie di convenzionalismo e nella forza del volere; a queste qualità unì una assidua disciplina di lavoro quotidiano, una grande potenza di assimilazione di ciò che gli pareva

buono in altri, una profonda sensibilità verso i diritti e i bisogni altrui, una meravigliosa universalità di sentimento. Ed è per questo che la sua musica giunge ad esprimere le emozioni di tutta l'umanità.

Le doti necessarie a un grande compositore si trovano oltre che nell'intelletto, nella maggiore forza e resistenza delle emozioni e delle passioni virili; e questa forza giova alla formazione del genio musicale. La musica è l'arte suprema fra tutte per esprimere la passione, perchè fatta di suoni, i quali, più delle forme, dei colori, dei profumi, dominano i sensi. Ora l'uomo esplica con i sensi le proprie emozioni, mentre poi riesce a maggiormente dominarli, assurgendo alla grandezza morale del figlio di Giapeto, lacerato ma indomito. Egli sa conseguire, a così dire, l'*impersonale* nel sentimento e però sa anche esprimere — dato essenziale per la musica, e in ciò Beethoven è sommo — la passione delle anime anzi che quella soltanto del suo *io,* raggiungendo il vero fine della musica, di offrirsi quale ministra alla gioia e al dolore, alla lotta per conquistare l'ideale e alla pace suprema dell'ideale raggiunto: d'interpretare quanto vi ha di universale nell'animo umano.

Ma la suprema ragione della superiorità virile in questo campo — fra i geni musicali non figura la donna — sta nella maggior forza di volontà posseduta dall'uomo, il quale l'ha esercitata a traverso i secoli, per vincere gli ostacoli naturali sorti sul cammino, per conquistare, a prezzo di eroismo e di sangue, le sue libertà. Questo volere gli dà il coraggio di superare le avversità di ogni genere, le opposizioni dei vili e dei potenti, spesso inseparabili dalla vita del genio; gli dà l'energia per sfidare l'opinione pubblica e infrangere le convenzioni e le strettoie della «scuola»; gli dà la perseveranza per resistere alle insidie peggiori, quelle del proprio temperamento artistico.

Nella volontà virile — e Beethoven ne è mirabile paradigma — sta dunque il segreto della superiorità musicale dell'uomo, in quella misteriosa sorgente di personale energia che produce l'intensa concentrazione mentale, il prolungamento dello sforzo, la resistenza, indifferente o sprezzante,

agli ostacoli, che sostiene la veemenza delle emozioni; che mantiene limpida e forte l'imaginazione creatrice, senza la quale è impossibile armonizzare il tono, il volume, il ritmo dei suoni, per raggiungere, nella musica, la sublime bellezza. Nessun principio scientifico sommo, nessuna legge naturale fu scoperta se alla osservazione minuta o all'induzione logica non si unì della *fantasia*, quell'intuito sublime che produce una violenta agitazione emotiva e richiede alla volontà uno sforzo supremo.

Certo la forza volitiva del Beethoven fu formidabile, poichè superò — e lo attesta nell'epistolario — con fiera potenza tutti i triboli, specie quelli derivanti dalla sordità, avendo dal concepimento e dal compimento della sua opera di pensiero il più spasimoso martirio. Ricordate il primo tempo della *nona?* Vi appare Beethoven grandioso e, nella sua grandiosità, compassionevole. Sentite che egli è spossato; il peso e la stanchezza della sua tragica missione lo schiacciano. Ma lotta strenuo contro il destino. Udite con quale disperata indomita insistenza!

« Voi non mi vedrete — scrive Beethoven in una lettera all'amico Wegeler — che tanto felice quanto mi è dato di esserlo in questo mondo; non infelice — no, io non potrei sopportarlo; io voglio afferrare il destino per la gola; di certo esso non mi abbatterà facilmente. Oh! è così bello vivere mille volte la vita! Una vita silenziosa, no, io lo sento, non sono più fatto per questo ».

In tale atteggiamento Beethoven ci ricorda il Carlyle: anche in lui la volontà, con i suoi calori e le sue ebbrezze, le sue spossatezze e i suoi sudori malsani, determinò il carattere della sua arte, il contenuto delle sue interpretazioni.

Condillac ha il vanto di aver raggiunto la massima confusione d'idee, allorchè affermò che: « la volonté est un desir sans obstacle ». La distinzione fra volizione e desideri può dirsi antica quanto la filosofia. Ora quella confusione, se è intollerabile in un filosofo, è spiegabile quando si pensi alle idee popolari esistenti e rispecchiate nel linguaggio, ove sopra tutto nelle forme condizionali « volere » assume il significato di « desiderare ». Il difficile sta nel fis-

sare in che cosa detta distinzione consista in effetto. Locke ha indicato un primo criterio affermando che la volontà si arresta alle cose che sono in nostro potere, mentre il desiderio si dirige a quelle che non ci appartengono e di cui ignoriamo se, coi mezzi di cui disponiamo, potremo ottenerle. Questa osservazione contiene del vero, accentuando la corrispondenza che v'è fra volere e potere ed è stata sviluppata da Maine de Biran, il quale, avendo identificato la volontà con l'*io,* spiega come i desideri oltrepassino quella ristretta sfera di attività e di sforzo che è il nostro *io,* ed i loro oggetti, trovandosi fuori della volontà, siano anche al di là di ogni mezzo che noi abbiamo per ottenerli.

Nei « *Journaux intimes* », in cui Baudelaire versava giorno per giorno l'angoscia intima della sua vita, gridando la sua debolezza, le sue angustie finanziarie, la sua incapacità di dedicarsi a una seria opera quotidiana, è un'eterna promessa fatta dal poeta a sè stesso, e non mai mantenuta, di mettersi a lavorare. Era ammalato e voleva guarire, ma gli mancavano la forza e la volontà: « Guarire, ma come sperare con la disperazione? Come fare della volontà con la viltà? » La fibra del suo cervello pareva fatalmente spezzata dall'ipocondria. Faceva invano dei piani di lavoro e d'operosità: si dava invano regole d'igiene fisica e morale: « Più si vuole, meglio si vuole. Più si produce, più si diventa fecondi ». Ma non poteva trovare la « frenesia quotidiana » necessaria per porsi al lavoro, pur sapendo che esso gli avrebbe dato tutto, perfino il genio, come, egli constatava, lo aveva dato a Balzac. « Nessuno potrà mai imaginare — scriveva alla madre — come questo grande uomo era goffo, ingenuo, bestia, nella sua gioventù. E tuttavia è giunto ad avere, a procurarsi non solo delle concezioni grandiose, ma anche uno spirito immenso. Ma egli ha sempre lavorato; ed è consolante pensare che col lavoro non solo si acquista il denaro, ma anche un talento incontestabile. Ma a trenta anni Balzac aveva da tempo l'abitudine di un lavoro permanente, ed io finora non ho di comune con lui che i debiti e i progetti... ».

In un certo senso, per quanto i desideri siano avvertiti

immediatamente dalla coscienza, essi appartengono alla sfera del mondo esterno che si contrappone a quella dell'*io*. A differenza dei desideri la volizione deve essere pensata come una, compatta e indivisibile; in essa non può distinguersi l'azione dal risultato, poichè entrambi coincidono in un medesimo fatto e poichè l'esecuzione di ciò che vogliamo non può essere che immediata, attuale e istantanea. Così la volontà è sempre efficace.

***

Le testimonianze di coloro che conobbero Beethoven intorno al 1800 lo descrivono fiero, di maniere ruvide e impacciate, dalla parola con accento provinciale spiccato: sulla sua fronte appariva un lembo di cielo azzurro, spesso pennelleggiato da súbite nubi, dilacerato e squarciato dalla folgore. Solo i più intimi sapevano quale infinita bontà si nascondesse sotto quella orgogliosa goffaggine. Scrivendo al Wegeler dei suoi successi, il primo pensiero che gli viene in mente è questo: « Vedo un amico nel bisogno: se la mia borsa non mi permette di aiutarlo subito, non ho che mettermi al tavolo e in poco tempo l'ho levato dall'imbarazzo. Come vedi, è una cosa bellissima ». Il 29 giugno 1801, scriveva: « La mia arte deve consacrarsi unicamente al bene dei poveri ».

In quell'epoca erano già cominciate le sofferenze che dovevano tormentarlo per tutta la vita: da tre anni era travagliato da una forma di ipoacusia ed evitava la gente affinchè non se ne avvedesse; il *tinnitus aurium* non dava tregua nè giorno nè notte.

Quale ossessionante tormento questo rumore che persegue i poveri malati senza requie! Lo ha descritto Jules de Goncourt, a cui sembrava di « avere un orecchio nell'epigastrio » e che ha espresso queste sue sofferenze nel personaggio di un racconto che, inseguito dalla più veemente iperacusia, era percosso da strani rumori anche nella quiete solenne di una notte luminosa, nelle foreste ove accampa, nelle solitudini sterminate del deserto, nelle profondità delle spelonche scavate sotto le piramidi dei Faraoni...

La malattia dell'orecchio incalzava. Già nell'esecuzione della *I sinfonia* (1800) aveva inteso dei sintomi inquietanti. Ma nel 1801 non potè più tacere il terribile segreto; egli lo confida con disperazione ai suoi due amici, il dott. Wegeler e il pastore Carlo Amenda. « Mio caro, mio buono Amenda, amico del mio cuore.... quante volte ti desidero vicino a me! Il tuo Beethoven è profondamente infelice. Sappi che la parte più nobile di me stesso, il mio udito, è molto affievolito. Già dall'epoca in cui noi eravamo insieme, io provavo dei sintomi del male ed io li nascondevo: ma essi sono andati peggiorando molto. Potrà esso guarire? occorre attendere per saperlo; ciò deve provenire dallo stato dei miei intestini. Di quest'ultima affezione sono quasi ristabilito; ma l'orecchio guarirà? Io lo spero naturalmente, ma ben poco; queste malattie sono il più spesso incurabili. Quale triste vita è ora la mia; evitare tutto ciò che amo e quanto mi è caro, e ciò in un mondo così miserabile, così egoista!... ».

Accenna ad alcuni amicizie superficiali che non possono sollevarlo da tanta sciagura: « essi non potranno divenire i testimoni della mia attività interiore ed esteriore, tanto poco si interessano veramente di me.... Oh come sarei felice se le mie orecchie fossero perfette. Io correrei da te, ma debbo starmene in disparte; gli anni più belli fuggiranno senza che io possa agire secondo le promesse della mia forza e del mio talento. Triste rassegnazione in cui mi debbo rifugiare! »

Con orgoglio di Prometeo ribelle lotta contro la sordità; e continua:

« Io mi sono proposto di mettermi al di sopra di tutti questi mali; ma come ciò sarà possibile? Se fra sei mesi il mio male diviene incurabile, io mi rivolgerò a te, caro Amenda, tu dovrai abbandonare tutto per venire qui; allora io viaggerò (la mia esecuzione e la composizione si risentono ancora poco del mio male, il quale nuoce di più nella vita di relazione), tu dovrai accompagnarmi, sono persuaso che un po' di buonumore non mancherà. Ora mi potrei misurare con tutti.... Tu non ti rifiuterai a quanto ti chiedo, tu aiuterai il tuo amico nelle distrette del male. Io mi sono an

che perfezionato molto come pianista.... Ti prego di conservare il più assoluto segreto circa il mio udito e di non confidarti con alcuno....».

Questa tristezza tragica si esprime in alcune opere di quest'epoca, nella *Sonata patetica* (op. 13, 1799), sopratutto nel *largo* della terza sonata per piano (op. 10, 1798). Cosa strana che non sia impressa in tutte le sue altre composizioni: il sorridente *Septuor* (op. 20, 1801 composto nel 1798), la limpida *Prima sinfonia* in do minore (scritta nel 1799-1800), col suo minuetto, riflettono una spensieratezza giovanile. Deve trascorrere del tempo perchè l'anima si assuefaccia al dolore: essa ha un tal bisogno della gioia, che, quando non l'ha, occorre che la crei. Quando il presente è troppo crudele, vive del passato. I giorni felici che furono non si cancellano d'un tratto, il loro riflesso fulgido persiste a lungo. Solo e infelice a Vienna, Beethoven si rifugia nei ricordi del paese natale, il suo pensiero ne era tutto permeato, richiamando le corse folli nei verdi dintorni di Bonn. Ascoltando quella musica torna irresistibile alla mente una pagina virgiliana del Carducci: «Lussureggiava la messe nell'allegrezza della estate; tra la verdura ondeggiante come un mare, per le strade polverose, affollate dei tornanti da' mercati, risonavano i rumori della vita e del lavoro; biancheggiavano le casette giulive tra i grandi e diritti alberi; e il tramonto involgeva tutto d'un rosso vaporoso tepore.... Le madri sorridevano su gli usci, gli uomini slegavano i buoi dai carri, e i giovenchi mugolavano dalle stalle. Una ròcca del medio evo, di cui l'ellera corroditrice velava i crepacci, arrossita dai fuochi del tramonto pareva vergognarsi della sua inutile e crudel leggiadria in mezzo a' trionfi della pacifica industria e del lavoro umano. Tra quei canti di fanciulli, tra quei muggiti di giovenchi, in quelli aspetti di bellezza, di forza, di tranquillità, io sentii nel mio cuore lo spirito di Virgilio».

*
* *

Sull'orientazione del pensiero, del sentimento e del volere di ogni individuo influiscono in vario modo le eccita-

zioni — centrali e periferiche — che provengono dall'organismo. L'insieme di questi stimoli, dipendente dallo stato degli organi, fu detto da Roberto Ardigò *registro fisiologico*, per analogia col registro che si trova nell'organo di una chiesa: in questo il suonatore, agendo sui *pedali*, può far suonare a piacere l'una o l'altra serie di canne e ottenere suoni diversissimi pur adoprando gli stessi tasti. Nel registro fisiologico le canne che suonano sono i centri cerebrali, i pedali sono i visceri e a seconda che agiscono in uno o in altro modo il concerto mentale riesce diverso.

Così in Beethoven notiamo l'influenza — rilevabile nella musica e nell'epistolario — di due fatti salienti e decisivi, la sordità minacciosa e lo sbocciare di un amore tenero e appassionato.

Una lettera del 1801, scritta dal maestro momentaneamente guarito dalla lunga crisi di misantropia che la constatazione definitiva della sua sordità aveva destato, dice della Giulietta Guicciardi: «M'ama ed io l'amo».

Ha momenti di infinito scoramento, ma poi sente il bisogno di espandersi; la sua anima non si è completamente sradicata dall'aspra e affascinante solitudine della selva, dalle semplicità patriarcali, dalle tradizioni tenaci, dalle ingenuità nobili e fiere dell'esistenza rustica.

Il tema dell'*andante* a variazioni del *Septuor* è un *lied* renano. La *Sinfonia in do maggiore* è anche un'opera del Reno, un poema d'adolescente che sorride ai suoi sogni: vi si sente, nella gaiezza, il desiderio e la speranza di piacere.

La *seconda sinfonia* è del 1803. In una miniatura Beethoven appare vestito e acconciato alla moda dell'epoca, il volto incorniciato da favoriti, i capelli irti; ha l'aspetto di un eroe byroniano e negli occhi quella espressione di energica volontà che non perdette mai. Aveva provato le speranze e le delusioni del primo grande amore: «una cara, incantevole fanciulla mi ama...: il matrimonio potrebbe rendermi felice, ma essa non è della mia condizione...». La *sinfonia in re maggiore* è il poema di questo amore e dopo avere espresso il dolore del disinganno si chiude con una

vivacità che rispecchia la speranza rinascente nel cuore del maestro.

Queste due sinfonie colpiscono per l'energia e per l'insistenza dei ritmi di marcia e di combattimento, sopra tutto nell'allegro e nel finale della seconda. L'intonazione guerriera caratteristica di questa musica ricorda l'epoca in cui è stata composta; Beethoven era partito da Bonn quando la guerra vi arrivava; in viaggio per Vienna era passato fra gli eserciti assiani che marciavano contro la Francia e nel 1796 aveva musicato delle canzoni bellicose. Alla sua fantasia la guerra si presentò come un regime d'incontri incredibili, di associazioni quasi magiche, di munifici favori verso la libertà imaginativa. La guerra lo poneva fuori della monotonia consueta, offrendogli la suggestione del contrasto e dell'avventura, in un mondo dove ormai tutto pareva accaduto e livellato.

Intanto la rivoluzione conquistatrice prendeva anche Beethoven, il cui ideale politico esitava fra la repubblica francese e la monarchia inglese. Egli, ricordando le letture di Plutarco, sognava una repubblica eroica fondata dal dio della vittoria, dal primo console; componeva così la sinfonia intitolata *Bonaparte* e il finale di quella *in do minore.* È la prima musica veramente rivoluzionaria: in essa l'anima del tempo rivive con l'intensità e la purezza che i grandi avvenimenti hanno nelle sovrane anime solitarie, le cui impressioni non sono attenuate dal contatto della realtà. La figura di Beethoven appare colorata dai riflessi di queste guerre eroiche che, forse a sua insaputa, si esprimono nelle sue opere di questo periodo. Più tardi odierà i francesi vincitori; ma intanto sentì la febbre della loro epopea e chi non la soffre come lui non potrà intendere questa musica di azioni e di trionfi imperiali.

*
* *

Come è commovente l'influsso benefico di un puro affetto nella vita di un artista! Ricordate la trasformazione profonda avvenuta in Paul Verlaine quando una gentile fanciulla, Ma-

tilde Mauté, lo amò per la prima volta, si interessò dei suoi versi, guardandolo cortese e tranquilla nel volto, non toccata dalla bruttezza scimmiesca, fissata negli spietati ritratti che possediamo? Allora l'originalità del Verlaine si espande geniosa, il pensiero da duro e aspro si fa duttile, le nitide linee del disegno formale si attenuano in delicate sfumature:

De la musique avant toute chose.
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint . . .
Nous voulons la nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Una nuova, inattesa dolcezza aveva invaso il suo animo; quel legame lo rialzava dal fango in cui il suo temperamento esuberante e le insidie della vita disordinata l'avevano trascinato.

Beethoven, interrotta bruscamente la *sinfonia in do minore,* scrisse di getto la *quarta sinfonia:* gli era apparsa la felicità: nel maggio 1806 si era fidanzato con Teresa Brunswich; e l'opera scritta in quest'anno è un fiore purissimo che conserva il sentore di quei giorni più calmi della sua vita (1). Con un disegno arcano egli misura gli spazi, rompe con furore gli alti silenzi e con un velo di pioggia quieta copre l'orizzonte: una tenera voce di canzone vagante lontano sfuma tra la nebbia percossa a tratti dalle folgori e dal tuono e i corali remoti muovono e si levano disciolti dal sonno di una vita anteriore, aggirandosi fra un fuggevole precipitare di ritmi minuti e alacri che s'aprono in corsa, s'allargano e diradano serenamente. Un serto di episodi agresti di un carattere tutto nuovo gentile e ridente chiude il primo tempo che continua a svolgersi con decoro a

(1) Probabilmente a Teresa Brunswich, che dimorava a Koromp, il 6 luglio 1807 Beethoven scrisse una lettera da Pystian, villaggio ungherese, le cui acque erano ritenute molto efficaci nella cura della sordità.

traverso il giro lento dell'« adagio » pieno di una nobile e melodiosa umiltà. La vecchia istrumentazione dalla sonorità scolorita e distinta racchiude pur sempre l'antico spirito alato della musica, come un fragilissimo vetro entro cui dorma nel suo aroma prezioso un liquore venerabile.

L'amore lo raddolciva, dava un alto *pathos* alla sua figura umana, lo rendeva buono e conciliante con tutti; era vivace, allegro, spiritoso, amabile in società, paziente con gli importuni.

Questa pace profonda non durò molto, ma l'influenza benefica dell'amore si prolungò fino al 1810; ad essa dovette quella padronanza di sè che fece produrre al suo genio i frutti più perfetti: quella tragedia classica che è la *sinfonia in do minore,* e quel sogno divino di un giorno d'estate che è la *pastorale* (1808), in cui, come John Keats nell'*Endymion,* rese mirabilmente i suoni e i profumi campestri.

Nel 1810 l'amore di Teresa lo abbandonò. Beethoven si trovò di nuovo solo; ma intanto era giunto alla gloria e aveva il sentimento della sua potenza, nella piena forza della virilità; si abbandonava al suo umore violento e selvaggio senza curarsi del mondo, delle convenzioni sociali, dei giudizi altrui, ignaro di quello che era chiamato *argumentum ad verecundiam,* di rispetto, che procede dall'opinione dei grandi: non aveva più nè amore, nè ambizione; non gli restava che la forza, il bisogno di usarne, quasi di abusarne.

Come dice Schindler, « nell'estate del 1813 egli non aveva nè un abito decente nè una camicia intera ». Ma egli sentiva profondamente il suo valore e la fatuità delle arbitrarie distinzioni di classi. « L'umiltà dell'uomo dinanzi all'uomo m'è intollerabile. Quando mi considero nell'insieme del mondo, che cosa sono? e che cos'è anche colui che si dice il più grande?... E tuttavia — ecco ciò che vi ha di divino nell'uomo — io piango... » (lettera alla *immortale amata*). Quando gli venne offerta una decorazione prussiana per i suoi meriti artistici, rispose che preferiva 50 ducati e dichiarò che non capiva come certa gente si perdesse alla caccia di un nastrino. « La mia nobiltà è qui e qui » disse una volta alla corte viennese toccando la fronte e il petto.

Potrà dire come Giovanni Bovio: « Il pensiero costituisce la mia sovranità; avrò tanto di sovranità quanto di pensiero... ». Per capo d'anno ricevette dal fratello un biglietto d'augurio con la scritta « Johann van Beethoven, proprietario di terre »; egli restituì la sua carta così concepita: « Ludwig van Beethoven, proprietario di cervello ».

Si era fatto più trascurato nel vestire, più libero nei modi, sapeva che aveva il diritto di dire tutto anche ai più grandi. « Non riconosco altro segno di superiorità che la bontà », scriveva nel luglio 1812; e in quest'epoca cade il suo soggiorno ai bagni di Teplitz in Boemia, la celebre passeggiata con Goethe, durante la quale, incontrati dei principi, non li salutò per dare una lezione al consigliere aulico del duca di Weimar.

In una lettera a Bettina Brentano d'Arnim (Teplitz, 15 agosto 1812) egli delinea con molto spirito la differenza di carattere esistente fra lui e Goethe (1). Un giorno in cui entrambi passeggiavano insieme incontrarono la famiglia imperiale: nell'avvicinarsi Goethe sciolse il suo braccio, si trasse in disparte e toltosi il cappello s'inchinò profondamente. Beethoven al contrario si calcò il copricapo, si abbottonò il pastrano e incrociando le mani sul dorso tirò innanzi impavido fra due ali di principi e di cortigiani, mentre senza attendere il suo saluto l'arciduca Rodolfo si scopriva e l'imperatrice chinava il capo per rendergli omaggio. Non contento di questo, egli non risparmiò a Goethe parole *di forte agrume* per il suo atteggiamento servile dinanzi ai « grandi della terra ».

Per me sarà sempre un mistero che Volfango Goethe non abbia sentito il respiro oceanico di quello spirito che

---

(1) Goethe deve recarsi nel 1811 a Teplitz ed ha occasione di conoscere Beethoven, e così ne informa lo Zelter: « il suo ingegno mi ha meravigliato. Ma per disgrazia non sa frenare il suo carattere. Bisogna dire che non ha torto, trovando il mondo una cosa detestabile; ma per questo egli non diventa più simpatico. È degno tuttavia di perdono e di ogni compassione; sta per diventare sordo a gran danno della sua musica, e a più gran danno della parte sociale del suo essere ».

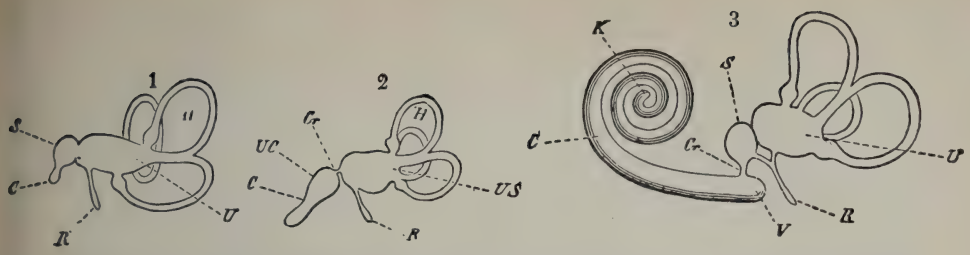
coronò il mondo col paradiso musicale delle nove sinfonie. E notate che egli si trovò a vivere nello stesso tempo e persino — per parecchi anni — nello stesso quadrato di terra, ove ruggiva la tempestosa anima leonina di Beethoven. Ma il Goethe aveva ben altro da fare. Aveva da catalogare le sue collezioni di oggetti naturali, tentando una dottrina comparata delle forme, nella illusione che la natura si lasci comporre in sistemi; da madrigaleggiare per le sue amanti; da specchiarsi nel cielo lirico disteso sul suo capo olimpico come un enorme fanciullesco globo vitreo, vivente cristallizzazione di poesia e di serenità: spirito multiforme come l'iride, che si abbandona con docilità ad ogni corrente di pensiero che lo affascina, corifeo — sommo — della dispersione spirituale e del dilettantismo moderno.

I biografi del Goethe, e tra i migliori il Lewes, cercano di attenuare il fatto; ma non si può cancellare l'impressione penosa che suscita l'incuria del poeta di fronte al musicista sordo e povero che lo pregava di instare presso il granduca perchè si sottoscrivesse alla sua Messa. Come osserva Schindler « sebbene Beethoven abbia lodata la pazienza che Goethe dimostrò con lui (per la sua sordità), sta pure il fatto che il grande poeta e ministro dimenticò troppo presto il grande compositore, e quando fu in poter suo di rendergli un grande servigio con poco disagio, non si degnò di rispondere a una lettera umilissima del nostro maestro ».

***

La *settima* e l'*ottava sinfonia* furono scritte in pochi mesi; la prima a Teplitz nel 1812, la seconda circa due anni dopo. Nell'*orgia del ritmo* si mostra naturale e spontaneo, più « sbottonato », come dice egli stesso, con quei trasporti di allegria e di furore, con quei contrasti impreveduti, con quegli scatti grandiosi, con quelle titaniche esplosioni che spaventavano Goethe e facevano dire da taluno in Germania che la *sinfonia in la* era l'opera di un beone:

Trunken müssen wir alle seyn;
Jugend ist Trunkenheit ohne Wein.



Schema della conformazione del labirinto membranoso in tre classi di vertebrati, secondo le indagini di G. Retzius *(Das Gehörorgan d. Wirbelthiere,* Stokolm, 1884).

1, Pesci; 2, Uccelli; 3, Mammiferi (Uomo).

U, Sacchetto ovale del vestibolo. - *S*, Sacchetto rotondo. - *R*, Acquedotto del vestibolo, e *V*, suo sacco a fondo cieco. - *C*, Chiocciola, e *Uc*, sua parte iniziale. - *K*, Sua cupola. - *H*, Canali semicircolari. - *Cr*, Canali di comunicazione.

Il labirinto vestibolare qui schematizzato in un segmento di canale semicircolare è in connessione con gli occhi, con il cervelletto, con il midollo spinale.

Allo stato normale i nuclei di Deiters (D), destro e sinistro, sono in egual tono; gli occhi, il tronco, gli arti dell'individuo sono in perfetto equilibrio.

Prova della vertigine voltaica o prova di Babinski: al passaggio di una corrente di pochi *milli-ampères* il soggetto cade dal lato del polo positivo.

Danesi - Roma

Opera infatti di un uomo ebro, ma di forza e di genio. « Io sono il Bacco che prepara il delizioso nettare per l'umanità; sono io che do agli uomini la divina frenesia dello spirito ».

Come ha osservato Riccardo Wagner: « Nessun'arte al mondo ha mai creato lavori sereni come le sinfonie in *la* e in *fa* e tutte le altre composizioni in stretta parentela con esse, ch'egli scrisse nell'epoca divina della sua completa sordità ».

Il 1814 segna l'apogeo della fortuna di Beethoven. Al Congresso di Vienna fu trattato come una gloria europea, e prese parte a tutte le feste. Era divenuto acerrimo nemico di Napoleone e all'indomani di Jena scriveva: « Che peccato che io non conosca la guerra come conosco la musica! Lo batterei ». Nel 1813 aveva scritto una sinfonia, *la vittoria di Wellington,* e al principio del '14 un coro guerriero, *il rinascimento della Germania;* il 29 novembre dello stesso anno dirigeva, davanti a un pubblico di principi, un inno patriottico, *il momento glorioso*, e nel '15, per la presa di Parigi, scriveva il coro *È consumato!*

Una stampa dell'epoca dà una viva imagine di Beethoven al tempo dell'assemblea viennese: questo ritratto, che gli piaceva sovra tutti, è quello che più si avvicina alla maschera di Klein, e gli occhi hanno un'espressione di violenza e di ferocia indicibile.

A quest'ora di gloria, chè le opere di circostanza contribuirono grandemente alla sua celebrità, succede l'epoca più triste e più infelice della sua vita: i suoi amici ed i suoi protettori muoiono o si disperdono; dopo la consulta diplomatica la fisionomia di Vienna muta, la società è distratta dalla politica, in musica è di moda Rossini e Beethoven è trattato da pedante.

Morde e giova l'invidia: e non isfronda
Il suo soffio l'allôr, ma lo feconda.

cantava il Monti.

« Non ho amici e sono solo affatto al mondo », egli scrive nel 1816; e come nel febbraio 1813 firmava una lettera a

Zmeskall *Ludwig van Beethoven miserabilis*, e un'altra allo stesso nel settembre '16 « io sono come sempre un *povero musico* e vostro amico » (ove quelle parole in italiano acquistano un significato di così cruda e dolorante ironia), nel '19 dirà: « *Miser et pauper sum* ». Egli è quasi completamente sordo; dall'autunno del '15 non è più in relazione se non per iscritto col resto degli uomini (1).

Sappiamo di Sofocle che, accusato di indebolimento mentale, confuse i suoi accusatori leggendo davanti a chi lo doveva giudicare una sua tragedia appena terminata, l'*Edipo a Colono*. Ed è appunto in questo momento tragico che Beethoven si accinge a celebrare la gioia, che egli istintivamente intendeva al modo di Spinoza, « la passione per la quale l'anima passa a una perfezione più grande » (*Etica*, l. III, t. XI, scolio).

Era questo il progetto di tutta la sua vita. Vi pensava già nel 1793 a Bonn, accarezzando l'idea di cantare la gioia, di farne il coronamento di una delle sue grandi opere; aspirava alla gioia con ansia fremente e indomita nella postilla al suo testamento di Heiligenstadt; ma sempre esitò a trovare la forma esatta. Anche quando cominciò a scrivere la *nona* non era ancora ben deciso e risoluto, aveva in animo di rimettere l'*Ode della Gioia* dello Schiller a una decima o undicesima sinfonia; venne poi a introdurla nel finale della nona, la quale porta propriamente il titolo di *Sinfonia con un coro finale sull'Ode della Gioia*.

L'assunzione del coro in una sinfonia presentava grandi difficoltà tecniche, attestate dai quaderni di Beethoven e dai numerosi abbozzi che contengono; ma la causa di queste

---

(1) Dal 1816 aveva incominciato a usare abitualmente, nella conversazione, dei quaderni in cui gli interlocutori scrivevano le risposte; essi divennero una necessità assoluta nel 1819-20, ma vi era ricorso dieci anni prima, come appare da un passo di una sua lettera.

L'11 agosto 1810 scriveva a Bettina Brentano: « Come mi sono cari i giorni in cui noi corrispondemmo insieme; io ho conservato tutte le piccole carte in cui sono le vostre intellettuali e amabili risposte, così debbo dunque al cattivo stato delle mie orecchie il fatto che la miglior parte di queste conversazioni fugaci resti fissata nello scritto ».

esitazioni e di questi ritardi è più profonda: quell'uomo infelice, tormentato di continuo dal dolore e che aspirava a cantare l'eccellenza della gioia, rimandava l'idea di anno in anno, ripreso di continuo dal turbine delle passioni e dalla malinconia. Solo all'ultimo momento riuscì a tradurre in realtà la sua idea, e lo fece con una grandezza meravigliosa. Così quest'opera sta a costituire — in una finzione analoga a quella tragica degli Elleni — il cerchio perfetto della vita; a completarvi gli aspetti dell'esistenza, che è pianto disperato, ma anche riso grande; ad affermare, dopo la colpa, il dolore e la concitata rinuncia, la ricchezza della vita, nella sua realtà carnale, florida, inconsapevole: la vita amorfa che si trasformerà, per mille modi, si affinerà, si sublimerà a traverso la pena, diventerà spirito, coscienza, anima, da rozza natura quale è ora, ma intanto gode di esser quello che è e si adagia al sole, giocondamente.

Bergson insiste sul carattere di pienezza o totalità della gioia, per cui essa si estende a tutto il contenuto della coscienza: « la gioia interiore non è un fatto psicologico isolato, che occuperebbe da principio un angolo dell'anima e a poco a poco guadagnerebbe terreno. Nel suo grado più basso, essa somiglia molto a una orientazione dei nostri stati di coscienza verso l'avvenire. Poi, come se codesta attrazione diminuisse la loro pesantezza, le nostre idee e sensazioni si succedono con maggiore rapidità; i nostri movimenti non costano più lo stesso sforzo. Infine, nella gioia estrema, le nostre percezioni e i nostri ricordi acquistano una qualità indefinibile, paragonabile a un calore o a una luce, e così nuovi che a certi momenti, ritornando su noi stessi, proviamo come uno stupore di essere ».

E dopo avere composto quelle pagine immortali, Beethoven si pone con semplicità al rude lavoro quotidiano. Accennato alla sinfonia con cori, in una lettera a Wegeler (Vienna, 7 ottobre 1826) dice: « Del resto io sono al *Nulla dies sine linea*, e se io lascio dormire la musa è soltanto perchè si risvegli più forte. Io spero di dare ancora al mondo alcune grandi opere e poi, come un vecchio fanciullo, chiudere la mia carriera terrestre circondato da buona gente ».

*
* *

Raggiunta con l'*inno alla gioia* la mèta di tutta la sua vita, Beethoven ricade nelle antiche angoscie, e infatti gli ultimi quartetti sono pieni di ombre strane; ma sembra che la vittoria della *nona* abbia lasciato in lui la sua impronta lucente e gloriosa. Come scrive Canudo, « en Beethoven est l'abîme de la Joie uranique. Tout rythme et tout accord a une signification de la vie universelle. Toute l'*umanité* de la creature est nettement exteriorisée ».

Contro la praticità utilitaria dell'indirizzo razionalistico e contro l'assorbimento dell'*io* nel mondo, tentato dall'idealismo, si levano in Germania tra gli umanisti Goethe e Beethoven.

Goethe, partendo da una forma di *panteismo spinoziano* e pur ammettendo lo svolgimento della natura umana solo nella comunione col tutto, vede in essa una energia interiore propria, la quale reagisce alla corrente che viene dall'esterno. Ma la partecipazione dell'anima al mondo con il riavvicinamento di tutte le cose circostanti, si risolve nel penetrare dell'uomo nello stretto segreto del mondo, nella sua vita e nei suoi rapporti interiori. Questa visione della natura diviene una concezione estetica, in quanto ufficio dell'arte si è quello di esprimere, liberata dalle apparenze, la realtà sostanziale, che è poi la più profonda verità della vita. Così in Goethe risorge la coincidenza platonica di verità e di bellezza e l'opera d'arte — manifestazione estetica e insieme etica — diviene quasi un atto religioso.

Beethoven ha sentito a fondo la tragicità di quel che il coevo F. W. Hegel chiama « l'accidentale della natura », l'impotenza di questa a lasciar che il concetto proceda con fermezza nella sua opera. L'umanità gli appare una tribù rifugiata sull'estremo orlo di una foresta in fiamme, sulla riva di un'isola flagellata dalla rabbia del mare: la vede — dietro il fragile riparo del bene — assediata, premuta dalle malattie, dalle passioni, dagli istinti selvaggi, minacciata dai cataclismi non meno terribili dei mostri antidiluviani intorno ai rifugi dell'uomo primordiale. « Noi, esseri finiti

con uno spirito infinito — scrive Beethoven alla contessa Erdödy — noi non siamo nati che per la pena e per la gioia, e si potrebbe quasi dire che i più eletti ottengono con *la pena la gioia* ».

Per ritrovare l'adito al più intimo santuario bisogna prepararsi « con la meraviglia e l'ammirazione », parole che rivelano la via percorsa da Goethe; egli si è venuto allontanando dalla primitiva idea panica e, soccorso dal ricco intuito, ha opposto all'intellettualismo razionalistico l'estetismo mistico della sua dottrina platonica. Solo un'anima di artista poteva sfuggire all'aridità di quella sostanza filosofica ricercando e ascoltando la voce che prorompeva dalle profondità del sentimento, che era quello vergine e sano di Platone. Per quanto Goethe appaia classico e greco nella sua togata olimpicità, troppi secoli sono passati e i corsi e ricorsi del pensiero hanno scosso l'equilibrio platonico. La favola di *Faust* è la tragedia dell'anima goethiana, la quale invano attende l'attimo di bellezza e di verità per arrestarlo; l'attimo sempre intravisto e atteso giunge, ma la liberazione interiore non è così completa da permettergli di vederlo.

E i nove canti del poema beethoveniano non esprimono lo stesso dramma? La legge misteriosa che regola l'universo ha voluto manifestarsi facendo sì che la *Calma del mare* fosse scritta da un musicista divenuto sordo. Come l'Edison, il fervido e fortunato inventore delle più belle macchine vocali e musicali, dei più ingegnosi strumenti di fonetica — dal fonografo al microfono — doveva essere sordo fin da giovinetto; così il Beethoven, dall'orecchio difettoso e abolito alla funzione precipua, doveva toccare il sublime nella musica. Il senso dei suoni è morto e i capolavori di quell'arte, « visitatrice delle anime », maga misteriosa, buona dea aureolata di sorrisi e di glorie, nascono dopo quella morte.

O Beethoven, l'anima si frange
al tuo nume e ripiange
serenati d'amor tutti i suoi pianti.
Beethoven, chi stié saldo al cospetto

d'Eschilo e Dante udia col fronte eretto
s'abbatte a te davanti,
o Beethoven re di tutti i canti.

(MASSIMO BONTEMPELLI, *Odi*).

Il miracolo così si manifesta pieno: soltanto dalla profondità dello spirito erompe l'opera più alta di bellezza. Lo stesso dramma che si svolge in Goethe ci è rivelato dalla *nona* e dalla *messa in re maggiore*. Anche Beethoven sente la vita e suoi misteri insondabili, vede il dolore e l'umanità spasimante; si avvicina all'intuizione completa, ma anche egli non riesce a coglierne tutto l'accento. « La musica esprime quel che la nostra voce non dice — scrive Antonino Anile, — ma quando Beethoven giunge al termine della sua sinfonia si ode un coro di voci umane ». E quando tenta di dire la parola ultima e definitiva prova che la liberazione non è assoluta; l'ultimo tempo della IX è il volo spezzato d'Icaro, è quasi la vendetta della carne, è l'affermazione della materia contro lo spirito.

*
* *

I progetti che Beethoven aveva per l'avvenire, e cioè la *decima sinfonia,* l'*ouverture* sul nome di Bach — « il mio cuore batte tutto intero per l'arte così grande e così elevata di questo padre dell'armonia » (lettera a Hofmeister, 15 gennaio 1801), — la musica per la *Melusina* di Grillparzer e per il *Faust* di Goethe, l'*oratorio biblico,* dimostrarono che il suo spirito era attratto verso la potente serenità dei vecchi maestri tedeschi e dalla luce del sud, verso l'Italia, che sognava di visitare. Grillparzer, reduce dai recenti trionfi della sua *Saffo*, aveva infatti, nel 1819, al seguito dell'imperatore Francesco I, compiuto un viaggio a Firenze, a Roma, a Napoli, e il poeta della Santa Alleanza ne aveva dato conto nel suo *Reisetagebuch,* ove ha echi l'ultima accorata nostalgia del mondo pagano e classico, e in cui sono accenni all'amore per la musica.

Nella settimana santa, Roma rigurgita di forestieri ve-

nuti per assistere alle celebrate funzioni religiose. È il *mattutino delle tenebre:* a una a una si spengono le candele lentamente: le ombre avvolgono la Cappella Sistina; solo dal coro, pei cancelli, tenue si diffonde la luce. Cessa il salmodiare: silenzio, buio, raccoglimento. Ed ecco limpida come getto d'acqua argentina erompe la voce bianca dei cantori della Cappella, che intonano il magico, suggestivo *Miserere* dell'Allegri. Qui, con l'arte di mezzo e col cervello dato all'arte, il viennese si confessa vinto e soggiogato, vinto dalla musica e dall'esecuzione. Persino gli inglesi, osserva il raffinato amico del Beethoven, appaiono commossi.

Ma il desiderio di quest'ultimo non potè avverarsi. Il dottor Spiller, che lo vide nel 1826, pochi mesi prima della morte, dice che il suo aspetto era in apparenza allegro e gioviale; lo stesso anno, quando Grillparzer gli parlò l'ultima volta, fu Beethoven che gli fece coraggio. « Ah! — scrive Grillparzer sul taccuino del maestro — se avessi la millesima parte della vostra forza e della vostra fermezza! » Quattro mesi prima di spegnersi, l'ultimo pezzo di musica che egli termina nel novembre del 1826, il nuovo finale dell'Op. 130, è allegro, ma non è l'allegria di tutti; ora è un riso ansimante aspro e nervoso, ora un sorriso commovente che attesta i dolori sopportati; ma non importa; egli è vincitore, non crede alla morte e sul letto di agonia, il 17 febbraio 1827, in attesa della quarta paracentesi, scrive sereno a Wegeler: « Paziento e penso: ogni male arreca molte volte qualche bene ».

Il bene fu la liberazione, la « fine della commedia » come disse il maestro poco avanti di morire; noi diremo piuttosto la fine della tragedia della sua vita.

***

Il secolo XVIII era stato un'epoca di formalismo in arte e in letteratura, di rigido convenzionalismo in religione. Ma sul finire tutti gli sforzi inconsci dell'umanità verso una vita più piena e più libera, tutte le tendenze idealiste cominciarono ad avere scopi più definiti che si possono riassumere

nella formula: vita, libertà, ricerca della felicità. L'uomo incominciava una nuova esistenza; giorno per giorno doveva crearsi la *sua* legge e discoprire la *sua* certezza. Un impulso nuovo veniva ad essere impresso alla vita — la tendenza alla individualizzazione — per il quale l'uomo doveva spostare l'asse della sua conoscenza e della sua esperienza dall'esterno all'interno e per il quale esso veniva chiamato a collaborare al suo destino col pieno sentimento della sua persona.

L'umanità si ribellò alle tirannie della chiesa e dello Stato per proclamare inviolabile l'individuo. Fu privilegio di Beethoven essere l'interprete artistico dell'uomo rinnovellato. Haydn aveva per la prima volta espresso in musica le emozioni sacre e profane che segnavano l'albeggiare dell'epoca nuova; ma nella sua arte le emozioni sono ingenue, impulsive, quasi infantili; in quella di Beethoven il nuovo spirito si avanza arditamente nel mondo, conscio dei suoi doveri e dei suoi diritti, serio e solenne per vivere la vita complessa e ardua della libertà.

Le composizioni di Beethoven sono egualmente notevoli per potenza della idea e per bellezza della forma: l'una e l'altra sono mantenute in costante e perfetto equilibrio, in un ideale connubio che sarebbe follia scindere sia pure a scopo di analisi. Una forza superiore le coordina, qualcosa come il succo vitale dell'albero, che fa sì che la pianta sia *una*, dalle radici alla cima, a traverso il capriccio delle foglie e l'intrico dei rami.

E pensare che l'intera opera musicale nel maestro è di Beethoven sordo! Il male si è affermato nel 1796 e certo da tempo minava il suo orecchio. Ora, nell'elenco delle composizioni beethoveniane, che comprende 138 voci, troviamo soltanto due numeri anteriori al '96: l'op. 1 (tre trii per piano, violino e violoncello), composta dal 1791 al 1792 e pubblicata nel 1795 e l'op. 4 (quintetto), scritta nello stesso anno. Le tre sonate per piano (op. 2) e il gran trio (op. 3) appaiono nel 1796, l'anno fatale in cui la disecia ha ferito quel genio.

Volendo in qualche modo enumerare i pregi essenziali

delle sue opere mature, dobbiamo ammirare il vigore, la chiarezza e la varietà dell'inspirazione, ora gagliarda, virile, ciclopica, come nei primi temi della *quartá* e della *quinta sinfonia*, ora delicata, tenera, appassionata, dolcissima, come negli *adagi* e negli *andanti;* ora gaia, capricciosa, sarcastica, come in molti *scherzi,* nei quali si rivela una fantasia lussureggiante proteiforme inesauribile; ora vaga, misteriosa, inafferrabile, come nell'introduzione della *quarta* che prepara il passaggio dallo *scherzo* al finale.

Non meno prodigiosa è la potenza con cui modella i suoi sentimenti in forme artistiche di perfetta bellezza. Beethoven non dimentica mai che un vero artista dev'essere il padrone, non lo schiavo, della sua inspirazione. Quantunque egli dia alla musica una eloquenza non mai udita, quasi che tra l'anima sua e quella dell'universo si stendano corde invisibili e sensibilissime, che vibrino con vicenda isocrona, pure sempre ricorda che essa è l'arte dei suoni e che, come arte, deve rispondere alle leggi del bello.

Titanici furono i suoi sforzi per dare alle composizioni equilibrio, simmetria, nesso logico, e per ottenere l'unità integrale dall'infinita varietà delle parti. I suoi libri di appunti sono a provarci quale studio incessante ponesse a eliminare dalle composizioni, che possediamo perfette, tutto ciò che non aveva importanza, a mettere in maggior rilievo i punti più significanti, a esplorare le fonti della varietà melodica, ritmica, armonica, architettonica, a raccogliere tutti i suoi fili in un tessuto unico e strettamente intrecciato. Per lui veramente « l'arte, che tutto fa, nulla si scopre ».

Nelle opere più grandiose dell'onnipotente legislatore del suono tutti i temi, tutti gli episodi, i mutamenti di ritmi, le modulazioni passeggere o prolungate sono calcolati e ottenuti con padronanza completa; e non vi è il più tenue frammento che non sia in rapporto col tutto, che non risponda alle esigenze di un'inesorabile logica artistica. È questo perfetto connubio della forma all'idea che rende le opere di Beethoven sovranamente belle.

Egli, sebbene dotato di una fantasia illimitata e di una potenza descrittiva insuperata, volle e seppe rispettare i con-

fini e le forme artistiche dell'arte sua. La concezione poetica di ogni opera era così chiara e distinta nella sua mente che facilmente poteva assegnare titoli descrittivi o suggestivi alle sue composizioni. E chiamò *eroica* la sua terza sinfonia, *pastorale* la sesta, *les adieux*, *l'absence et le retour* una delle sue sonate per pianoforte; altre opere ricevettero appellativi appropriati da altri, come la sonata *patetica*, e come all'altissimo poema d'amore ardente e trionfale l'epiteto di *appassionata*.

La grandezza di Beethoven nel quartetto s'erge imponente per l'instancabile spirito innovatore profusovi e per quella profondità mista a purezza onde esso costituisce un esempio raro dell'elevazione del pensiero creativo dell'artista. Mentre l'op. 18 in *sol maggiore*, dominata ancora dagli elementi tipici del classicismo, entro cui si snoda e s'inquadra fecondata dallo scintillìo della fantasia; e l'op. 59 in *do maggiore*, tutta improntata della personalità del maestro, è agitata da un fremito implacabile di espressione e di ricerca; nell'op. 132 in *la minore* aleggia uno spirito anelante verso una nuova libertà di forme e l'estrinsecazione nel suono di determinati stati morali, qual'è la *Canzone di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito*.

Nonostante tali indicazioni didascaliche particolareggiate, come quelle che precedono i tempi della Pastorale — *destarsi di lieti sentimenti alla vista della campagna, scena in riva al ruscello, gaia riunione di villici, uragano, canto di gioia e di ringraziamento dei pastori dopo la tempesta,* — il senso squisito del bello che era parte essenziale dell'anima di Beethoven mai gli permise di tradire, per ottenere maggiore efficacia descrittiva, le sacre norme dell'arte. « Malgrado nessun titolo annunci un concetto letterario — scrive il Malipiero nello studio *Orchestra e Orchestrazione* — s'indovina una visione che non è soltanto musicale ».

Anche fra il gorgheggiare degli uccelli che cantano appassionatamente a gran gioia o a gran martoro, di su leggeri alberelli smaglianti di fiori e arbusti recanti grappoli di campanule che tintinnano con suono di metalli fatati; anche fra l'infuriare della tempesta, la sua musica procede

diritta e coerente alle proprie leggi, il disegno ritmico e lo svolgimento armonico vengono mantenuti costanti e la struttura generale di ciascun brano non è obliata un istante. Tutto ciò era studiatamente voluto, come dimostrano le parole in testa a una parte della pastorale: « Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei », *Piuttosto espressione di sentimento che pittura,* frase che esprime un importante concetto artistico.

*
* *

Le sonate sono i suoi capolavori più intimi, più organici, più personali; sono l'unica musica che Beethoven stesso abbia eseguita prima che l'infermità atroce venisse a colpirlo. Egli suonò per l'ultima volta davanti al pubblico nel 1814; in seguito la malattia fece progressi così terribili, che egli era incapace di accompagnare un *lied.* Un viaggiatore inglese, il Russell, che lo vide al pianoforte intorno al 1825, racconta che, quando il maestro voleva suonare piano, toccava i tasti così lieve che non davano alcun suono; egli non se ne accorgeva ed era impressionante e angoscioso il seguire, in mezzo a quel silenzio, l'emozione che lo animava e che si traduceva sul suo volto e sulle sue dita contratte.

Più ancora che le sinfonie e forse più che i quartetti, le sonate vogliono uditori non troppo numerosi, odiano il *profanum vulgus;* impongono l'attenzione e il raccoglimento e perciò hanno bisogno dell'intimità. Senza dubbio Beethoven pensò delle sue sonate quello che Mozart avrebbe potuto dire del suo *Don Giovanni,* che « era buono per lui stesso e per i suoi intimi ». Ascoltando le sonate, ciascuno di noi si crede un amico di Beethoven chiamato dal maestro, sublime e familiare, al favore delle sue più segrete confidenze (1).

---

(1) Quanto diciamo fu portato alle ultime folli conseguenze da alcuni *snobs* che della *Beethoven-Torheit* vollero fare un canone di estetismo. A Beethoven sordo, aggrappato al clavicembalo come un naufrago allo scoglio, forse non giungeva neppure il fremito di qualche debole nota netta e timbrata. Da questo spasimo acustico egli

*
* *

Leibniz diceva che « dappertutto vi è della geometria ». Così Bach è giudicato un musicista matematico, un geometra di note, un architetto; nella sua musica sono osservate, con fedeltà scientifica, le forme musicali e le leggi dell'armonia, le note dei suoi pezzi sono saldate insieme fortemente come le pietre di un edificio; ma tale aspetto esteriore non deve nasconderci la vera essenza del suo animo di poeta descrittivo.

E v'è anche della geometria nella musica infinitamente più libera di Beethoven. Le trentadue sonate per pianoforte formano un tesoro di linee e di figure animate e viventi, che nessun altro eguaglia per abbondanza e per varietà. Si direbbe che Beethoven, scrivendo per pianoforte solo, abbia voluto compensare la monotonia del timbro e l'omofonia con la ricchezza e con la varietà del disegno, riuscendovi in modo ammirabile.

« Le grandi costruzioni — scrive Ettore Romagnoli — richiedono simmetrie semplici e larghe, blocchi lisci e grandi. E di simili blocchi appare compaginata tutta l'opera di Beethoven. È la famosa quadratura. Ma quadratura è simmetria e non euritmia. Questa è dell'arte, quella della meccanica. I greci furono sempre euritmici, non mai simmetrici. Le larghe frasi espressive dei due inni delfici e i più ampi periodi in cui si compongono, si svolgono con la medesima libera euritmia onde gruppi di varia misura e complessità si contrapponevano nelle due ali dei frontoni del Partenone. E nell'ultima fase, torbida e immensa, dell'opera di Beethoven, è visibile, insieme con altri ardenti slanci verso la bellezza antica, anche l'aspirazione ad attingere l'euritmia, e

---

doveva avere un godimento particolare al quale deve corrispondere il significato intimo delle sue opere. Ebbene — ed ecco la follia — perchè gli uditori odierni non si porrebbero, con opportuni smorzamenti dei suoni, nelle medesime condizioni acustiche dell'infelice compositore?

svincolarsi dalla matematica simmetria, che aduggia un po' perfino alcune delle opere di quel sommo ».

Analizzando le sonate, vi troviamo delle frasi che filano come linee rette, altre che si slanciano e che si rompono, formando angoli simili al zig-zag della folgore; altre formanti linee sinuose e pure, calme come la linea dell'orizzonte; e curve e circoli perfetti, e allacciamenti e volute senza fine. Questa geometria sonora ora si riduce a un tratto brevissimo, ora si sviluppa e si complica con rara grandiosità; a intenderla occorre animo coltivato e fine. Raccontano che quel sottile e fantastico ingegno di Paolo Uccello pittore, quando la moglie, spazientita del vederlo vegliare notti intere su certe sue linee tirate per diritto e per traverso, lo garriva con donnesca loquacità, rispondesse: — *Tu non sai che dolce cosa sia codesta prospettiva!*

Intorno alla musicalità di queste sonate si potrebbe scrivere un volume, i cui capitoli sarebbero costituiti dagli elementi essenziali di questa musicalità: il ritmo, la melodia, non solo in sè stessa, ma più ancora nel suo progresso e nel suo sviluppo, la modulazione.

***

Quanto al ritmo, Beethoven è il più grande di tutti i musicisti. Nessuno è così padrone del tempo, nessuno come lui ne dispone e lo divide. Sublime talvolta nella foga e per la violenza, per la passione, per la fantasia e per gli improvvisi spezzamenti, il ritmo beethoveniano è sublime anche per la sua eguaglianza, la sua calma, la sua pace; la frase è ora ampia come il maestrale degli oceani, ora rotta come un singhiozzo.

Non si vanterà mai abbastanza la precisione e il rilievo, la plastica nettezza del contorno nella melodia, di quell'arcana *armoniosa melodia pittrice.* Dopo averla cercata con una fatica, con una angoscia quasi, di cui fanno fede i suoi quaderni, quando in fine Beethoven la afferra e la possiede, la espone, la impone a noi immediatamente e per sempre, essa non ci sfugge più. Questa melodia talvolta è di lunga

portata e occupa linee intere; tal'altra bastano poche note a costituirla. Nelle sonate non si trova un solo tema, il cui carattere generale non sia fissato già dall'inizio; questo principio annunzia subito quello che il tema sarà, con spiccate movenze descrittive, nella sua pienezza e nella sua perfezione.

Sovente il disegno melodico è così semplice e pur così efficace che ci si indugia a considerarne gli elementi singoli, per ricercare dove risieda la loro virtù commovitrice; e viene alla mente il detto di Marco Aurelio « se tu dividi, per esempio, la cantilena melodiosa in ciascuno dei suoni di che essa si compone e ad uno ad uno considerandoli, domandi a te stesso — *è egli questo quel che mi vince?* » (Ricordi, XI, 2). Ma l'imperatore filosofo dimentica che una melodia è qualcosa di più che una semplice successione di suoni e e in ciò appunto le note musicali trovano la potenza di commuovere l'animo così intimamente.

Mirabile è la melodia quando, scelto un tono, sia pure il più semplice, a questo si attacca e per così dire vi si chiude; mirabile è essa quando, cautelosa e con infiniti indugi oppure con impressionante subitaneità, essa esce dal tono, salendo alcuni gradi nella gamma. L'arte musicale che rende infinito il diletto dei sensi, doveva in Beethoven sordo — e però costretto a un linguaggio e a una elaborazione musicale esclusivamente interiori — più che in altri trattenerne nell'animo a lungo la dolcezza. Così egli ci fa gustare ora il fascino di ciò che passa, ora il fascino di ciò che rimane, la bellezza dei due ordini e dei due principii, quello della modulazione e della tonalità.

Il carattere e il valore della melodia beethoveniana consistono non solo nel suo fondo e nella sua essenza, ma forse ancor più nello sviluppo. Bella fin dal principio, lo diventa ancor più nel suo svolgersi e culminare. Un suo tema ha una virtù incomparabile d'espansione e di progresso; questo è il privilegio che fa di Beethoven il primo di tutti i sinfonisti. Più grande di Bach nella passione, egli ha libertà piene di sdegnosa audacia ed è più grande di Wagner per l'ampiezza sciolta, poichè mai le necessità teatrali dell'azione e della parola coerciscono l'evoluzione del suo pensiero.

E di questo pensiero non vi è frammento che non sia fecondo: tutto è organico e animato; tutto possiede vita e la comunica. Due o tre note, un semplice accento, un attimo basta al maestro per ricavare un mondo. « L'arte che manca di naturalezza e di semplicità non è arte! — scriveva Giuseppe Verdi. — L'ispirazione sta necessariamente nel semplice ». Lo spirito e il genio melodico qui si uniscono sempre a quello della sinfonia; così accade che la prima variazione di un tema o di un canto sia essa stessa un canto nuovo, simile e superiore a un tempo, non meno melodica della melodia originale, ma più lirica e più sublime ancora.

*
* *

Beethoven deve essere ascoltato anche quando tace. Le sue sonate sono musicali perfino nei silenzi, che lo scrupoloso esecutore non deve abbreviare. Il respiro della musica è la pausa. Essa non è relativamente al suono soltanto una qualità negativa. Il silenzio che segue la pronuncia non toglie nulla alla voce già emessa — *mora vocis* —, ma lascia tempo al sentimento di ben considerarne la forza, la quantità, il significato. Le pause sono appunto il segno dello stile, manifestano i moti dello spirito, dànno nuova vita alle parole.

« L'essenza della musica — scrive Gabriele d'Annunzio — non è nei suoni. Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in quest'intervalli di silenzio. Ogni suono ed ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni ».

Non dimentichiamo ciò che Wagner ha fatto dire a Beethoven intorno ai « punti d'organo » (pedali) che interrompono le prime battute della sinfonia in *do minore*: « Tenete i miei punti d'organo lungamente e terribilmente: io non ho messo dei punti d'organo nè per ischerzo, nè per imbarazzo, come per avere il tempo di riflettere a quel che se-

gue. Allora la vita del suono dev'essere aspirata fino alla estinzione. Allora io arresto le onde del mio oceano e lascio vedere sino nel fondo dei suoi abissi: oppure sospendo il volo delle nuvole, dirado le nebbie confuse, faccio apparire agli sguardi il cielo puro azzurro, lascio penetrare fin nell'occhio raggiante del sole.... ».

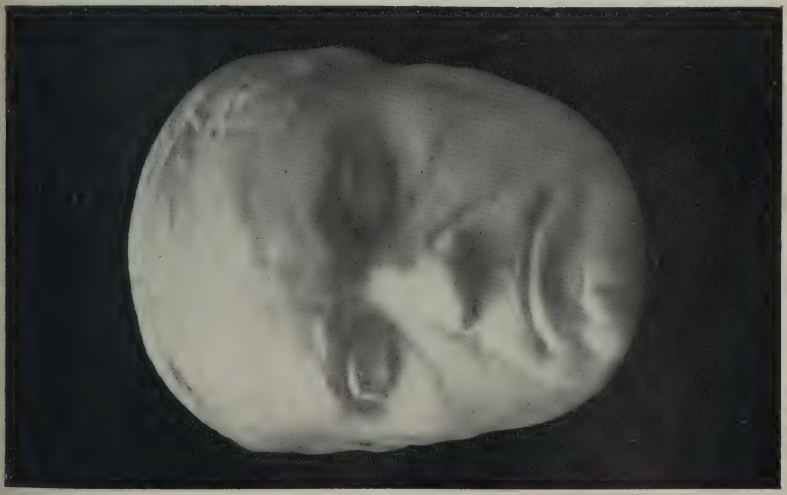
*
* *

Durante i trent'anni nei quali tutte le sonate si ripartiscono, Beethoven venne accrescendo e dilatando non solo il suo pensiero melodico, ma anche questa o quella forma particolare: il minuetto egli convertì nello *scherzo;* la fuga, le variazioni, il recitativo e, più d'ordinario, il genere e le dimensioni delle sonate stesse. Le cinque ultime sonate contengono tre grandi fughe, una delle quali colossale, quella dell'op. 106, e due temi variati fra i quali l'ultimo passo dell'ultima sonata, la celebre *arietta.* Di questo suo ritorno alle forme scolastiche del passato Beethoven diede ragione: « Fare una fuga non ha nulla di artistico: io ne ho composte a dozzine al tempo dei miei studi. Ma la fantasia ha ad ogni modo i suoi diritti e ormai nella vecchia forma tradizionale io ho deciso d'introdurre un elemento di novità e di poesia ». Nella struttura di questo componimento mostra gli esiti più complicati e più efficaci della scienza contrappuntistica, dando dei modelli ricchi ed eleganti, spigliati e geniali.

Nell'edizione critica delle sonate, Hans von Bülow scrive giustamente: « La fuga è per Beethoven ciò che è la musica in generale per i poemi drammatici di Riccardo Wagner: non lo scopo, bensì l'ultimo e supremo mezzo nella gradazione dell'espressività. Donde il carattere appassionato e in un certo modo elettrico delle fughe di Beethoven: carattere che non ha nulla a vedere con la bellezza formale obiettiva puramente classica della fuga di Bach, la quale non ha altro fine che se stessa ».

Come osserva il Romagnoli, la ripetizione o tematismo è il principalissimo fulcro su cui si fonda l'edificio sonoro

Busto di BEETHOVEN, di FRANZ KLEIN:
l'originale è a Vienna, nella sala da concerto Streicher



Maschera di BEETHOVEN
eseguita dal Klein nel 1812

Danesi - Roma

beethoveniano. « E se esaminiamo i vari elementi che lo costituiscono — continua quell'autore — intendiamo subito che essi furono scelti con palese riguardo a tale funzione. Le poche frasi prese in sè, non hanno, non aspirano neanche ad intrinseca vaghezza. Sono scarne, succinte, come peltasti accinti a lungo cammino. Sono elementi : che quanto più siano semplici ed amorfi, tanto più agevolmente possono plasmarsi in configurazioni diverse. Non sembrano frutto di inconscia inspirazione, bensì di scelta meditata. Ispirazione è poi certo, e formidabile ispirazione, nelle mille complicazioni del loro intreccio ; ma ispirazione obbligata a certi elementi fissi, ispirazione composita . . . ».

Anche la variazione ricevette da Beethoven aumento prodigioso di poesia e di lirismo, di espressione, di pateticità e di vita. Quanto al recitativo, di cui Bach e Mozart avevano dato qualche esempio, Beethoven ne fece dei capolavori. Qui il genio rompe gli ultimi ceppi : sfuggendo alla misura si direbbe che si liberi perfino dal tempo, che questo non sia più limitato, scandito o diviso : ebbro di libertà e di fantasia si libra per un momento almeno nell'infinità della durata.

***

Nel suo recitativo si manifesta chiara la tendenza, l'aspirazione della musica alla parola. Invidiose della virtù delle parole per cercare di giungere a questa, le note non esitano a ridurre, se non a sacrificare, due elementi della loro virtù, la melodia e la misura. Così il recitativo esprime — e non è la sua minore bellezza — il desiderio o il sogno di questa impossibile metamorfosi : esso è il testimonio e l'interprete dei suoni che vorrebbero somigliare alla parola e in essa trasformarsi.

Circa alla musicabilità della parola — fa osservare il Torrefranca — pensate alle lettere di Beethoven e a quello che di esse lo Chantavoine chiama : *détestable esprit de calembours*. Letterariamente certo detestabile, ma musicalmente, come è rilevatore, come intimamente commenta la confes-

sione del grande musicista: « scrivere non è mai stato il mio forte; io vivo soltanto nelle mie note »! Lo Chantavoine, vissuto come traduttore in molta intimità con le prose beethoveniane, ha esaminato in modo brillante l'aspetto musicale, a così dire esteriore, di quelle lettere, ma l'interiore di quanto non vi è più ricco e più intenso!

I monosillabi così frequenti, *nur, noch, ja, gar, selbst, wohl, doch, so*...., « ce sont moins des mots que des notes », sono più accenti che note, talora cadenze sospensive, tal'altra punti di respiro della melodia verbale, obbedendo a un prepotente bisogno di un ritmo verbale che sia libero, agile, ma insieme rude e forte, che sia capace di spezzare il rigido ordinamento grammaticale di un periodo e di dare alla frase un andamento musicale saliente o discendente.

Elementi musicali analoghi troviamo nelle lettere di Gaetano Donizetti, il quale spesso si fa guidare dalla parola: in una chiusa scrive, ad esempio: « Addio, sposuccie, addio figliuccie, siete belluccie, io v'amo assai, ma v'è il gran *guai* che vecchio io son. Son, son, son, son, Tom, Tom, Tom, Tom » (Parigi, 11 agosto 1841).

In altre lettere il bisogno del ritmo lo induce a un tratto a scrivere in versi: « La *Lucrezia* la farai acquistare a Milano da Ricordi...

Io che a Milano andrò
lo spartito rivedrò
la cavatina Grisi
e romanza tenor ci metterò ... ».

oppure a comporre del latino maccheronico degno del Coccai.

Ciò risponde a quel bisogno di ritorno di elementi ritmici e di note, di *rima* nel senso lato, di cadenza e di rispondenza, che è costitutivo della poesia e della musica, in specie della beethoveniana (1). Tuttavia quasi sempre in

(1) È pure da ricordare, per un bisogno analogo, la compiacenza che Arrigo Boito concedeva alla poesia ritmica, alle allitterazioni, alla successione di voci derivate per assonanza le une dalle altre. La

questa particolare forma della prosa di Beethoven tale fatto è da interpretarsi come la notazione indiziaria di veri gesti interiori, di tendenze verbali e musicali che restano inespresse e di quantità energetiche inscindibili dall'espressione verbale e che vi si connettono come complemento mimetico, tentando di serbare anche la vivace singolarità mimica della persona che scrive. La parola parlata, il verbo è sempre dramma, crisi, sviluppo. Quando Beethoven detta una parola, essa è spesso per lui — in un senso particolare, meccanico e interiore insieme — *parola germinale,* ha l'aspetto e il valore di un *tema musicale* libero da ogni significazione esteriore.

Le molteplici sensazioni che evocano nel nostro essere i movimenti della parola e del discorso, ricondotti all'unica sorgente del suono e del ritmo, riescono sensazioni singolari, squisite, raffinate. Non v'è in natura musica paragonabile alla musica della parola, ognuna delle cui note è un'idea, un colore, un movimento, un raggio di luce. La potenza sonora, onomatopeica, ideologica della nostra parola ha raggiunto finezze e sfumature musicali innumerevoli e sorprendenti. Trasformarla, variarla, rivelarne a suo modo una nuova affinità spirituale, fare cioè un « gioco di parole » è impresa di istinto musicale, un'abitudine estetica, come sviluppare le mille possibilità sinfoniche di un tema.

Giorgio Berkeley confrontava le sensazioni visive con le parole di una lingua, le quali sono soltanto segni e occasioni perchè il nostro intelletto trapassi a ciò che intende il parlatore. Al modo istesso in cui i suoni che si dicono « parole » non hanno affinità interiore con le idee che significano, così — secondo l'autore del *Saggio sulla visione* — le nostre sensazioni ottiche non hanno alcun vincolo con le cose della cui presenza esse attestano.

« J'ouvre les sonates de Beethoven — scrive Maurice Griveau — ces poèmes sonores si beaux, si variés, le triom

rima assumeva per questo musicista-poeta una funzione di *accordo colorito*, mentre il verso vorrebbe farsi duttile e pieghevole sino a divenire l'equivalente melodico della sensazione.

phe de la Musique pure. Je relis le *Scherzo* de la XIVme Sonate (op. 27). Le *trio* tout entier n'est qu'un *Hélas !* développé, jeté sur tous le tons, posé sur des harmonies toujours neuves, mais persistant dans sa détresse, accusé, chaque fois, par le *staccato* de son rythme, sa formule bisyllabique si brève, sa note d'attaque syncopée dès son émission, et laissant les parties inférieures achever la cadence ».

Tuttavia Beethoven sente che quanto è inerente alla musica è ripugnante alla parola, onde l'inconscia vigilanza coglie il contrasto comico che è in questa disarmonia fra il procedimento musicale e l'indole fantastica della parola costretta a deformazioni, a sovrapposizioni figurative, e però l'umoristico di quel gioco supera nel maestro i limiti consentiti dalle convenienze del materiale verbale. Beethoven — osserva il Tommasini — avrebbe raggiunto un'espressione perfetta in modo insuperabile se avesse potuto rappresentare le imagini come sapeva comunicare i sentimenti, se cioè avesse posseduto l'arte della favella come possedeva l'arte dei suoni. Disgraziatamente ciò non era; è questa un'imperfezione della sua educazione artistica, non della sua anima. Egli era adusato a scrivere note e non parole e non poteva trovare la « veritas in dicto non in re » come Hobbes, ma era abituato a vedere la « veritas in re non in dicto », dove la *res* non è neppure nella nota, ma dietro la nota e ancor più dietro il detto. Come diceva Schopenhauer — seguendo il linguaggio degli scolastici — i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica dà gli *universalia ante rem* e la realtà gli *universalia in re.*

Così nella musica beethoveniana dobbiamo cercare, oltre quello che essa dice, la passione dalla quale è nata. A svelarla tutta dobbiamo tentare di rivivere il travaglio intimo dell'inventore. L'opera d'arte, per rappresentare l'eterna lotta dell'uomo entro e contro il suo destino, ha bisogno che questo dramma universale abbia avuto per origine e per principio un affanno individuale, una tragedia particolare. Così in Beethoven è un assiduo stato rappresentativo prodotto sull'affluenza sorvegliatissima delle sensazioni; la sua vita interna è tutta una trama consapevole e composita di

sottili impressioni, di rispondenze, di rievocazioni, in cui egli vede singolari leggi fatali.

La nota non ha solo un valore grafico che indica un suono; ha anche un valore psicologico: esprime l'angoscia dell'inesprimibile che cerca di liberarsi e d'appagarsi nell'espressione. Perciò Arturo Toscanini durante le prove della *Nona sinfonia* fu udito gridare: « Non voglio più sentire le note, non ci debbono essere più note. Qui c'è spirito ». Una tal frase risponde al concetto che Beethoven già formulava, dicendo una volta al Grillparzer: « Se la parola è divenuta sospetta, fortunatamente le note, che sono *le plenipotenziarie della parola,* sono tuttora libere ». La parola è una sfera composta di due emisferi, l'uno invisibile e l'altro materiale; è anima e corpo.

La nota è sillaba. Nelle grandi parole rivelatrici le sillabe perdono il peso e il carico attribuito loro dai grammatici. Il verbo ignora i frammenti che lo compongono. Chi dice: *amo,* chi dice: *soffro,* chi dice: *odio* o *spero,* non sa di pronunciare parole. È questo sordo sublime che sa incarnare, come nessun altro, l'idea della nota e la nota nell'orchestra. La sua musica non è più la *musica pura* di Mozart e di Haydn che sembra parlare, cantando, ad una voce sola dell'anima, è la musica di tutta l'anima: c'è pensiero, c'è volontà, c'è azione, l'impeto di tutte le voci dello spirito: l'inno di Dante ha trovato la sua musica paradisiaca nella chiusa della IX, il poema ha la sua espressione sensibile nella V. Dalle profondità degli abissi alle angeliche smaglianze delle vette, tutta la psiche vive, parla, grida, prega, tripudia: la parola mirabile del mistico medievale svela nel canto la sua smisurata verità interiore: *Symphonialis est anima mea.* Il mistico figgendo gli occhi nel mistero di sè, apre la via luminosa e detta la legge all'artista.

E Beethoven, chiuso ogni giorno più nel tormento della sua intimità dolorosa, procede ansando e gioiendo, creatura umile e fiera di questa nostra ora di dubbiezza angosciosa e d'indomabile speranza, fratello di tutti noi, viandanti di questa inquieta città terrena... Per ripetere quei gridi di

passione, di dolore, d'ira o di fede, bisogna partecipare dell'esultanza, dello spasimo che li hanno strappati alle labbra convulse. In tal modo il brano ridà con accenti di dolore lo strazio pieno di desolazione, la musica si discioglie più limpida e più aerea, entro la vita dalla quale si è, con terribile fatica, distaccata.

Ognuno sa lo stretto nesso di dipendenza logica che hanno in tedesco i vari elementi e le parti di un periodo. Orbene, nelle lettere di Beethoven le frasi incidentali, le proposizioni aggiunte sono spesso rilegate alle principali solo perchè attratte dal legame di una parola che diventa largamente comprensiva e dà la possibilità di una vera *modulazione enarmonica* del pensiero. Gli assunti sono invece molto raramente richiamati e coordinati da una gerarchia logico-grammaticale di dipendenza e di rilievo.

Se ci soffermiamo a guardare una « parola » isolata e la ripetiamo più volte, essa finisce per assumere un aspetto stranissimo. Il lettore provi con qualunque voce di questa pagina: si meraviglierà subito che essa sia veramente il termine di cui si è sempre servito con quel genuino significato. D'abitudine, nello scorgerla, la vedevamo rivestita del suo valore espressivo e rapidamente passavamo agli altri elementi della frase. Non le abbiamo mai prestato attenzione in quel modo: con questa nuova maniera di considerarla l'abbiamo ridotta alla sua nudità sensazionale.

I suoni verbali sono di consueto percepiti col loro significato al momento stesso in cui sono uditi; ma talvolta le irradiazioni associative vengono inibite per alcuni istanti, mentre le parole restano nell'orecchio come semplici risonanze di una sensazione acustica bruta. D'un tratto la loro interpretazione spunta poi alla mente; ma può darsi che ci sorprenda allora un vero a proprio mutamento nel suono stesso della parola. La sensazione acquista nel modo più nativo e involontario una *risonanza armonica,* che ne rappresenta il passo e il gestire: ha in sè e nelle parole che la dichiarano una sorta di musica soprannaturale.

Ci siamo indugiati su tali questioni, perchè dovevano

avere grande importanza nella tecnica musicale di un compositore sordo come il Beethoven.

La singolarità di modulazione o di particolare associazione intuitiva inerente a una frase che sorge improvvisa dal fervere totale di una parola, porta connessa nel grande musicista che si sottoscriveva, in una lettera a Bettina d'Arnim, « il tuo amico fedele, *il tuo fratello sordo* Beethoven » (15 agosto 1812), un prepotente accento, con quel suo modo di martellare la frase che ne traeva fuori tutto il significato: donde la necessità espressiva di abbassare o innalzare il tono della voce anche più di quanto si faccia sugli incisi: il che ne accresce la prospettiva sentimentale e la plastica figurativa. E ciò equivale a quello svolgersi melodico nel quale le varie membra di frasi, pur essendo saldate fra loro, hanno differenze di altezze e d'intensità sonora notevoli, da costituire più che avvolgimenti e pieghe delle linee melodiche, proposte e risposte, premesse e conseguenze, anticipazioni e subordinazioni che fanno di una melodia il risultato di più voci dell'animo, di aspirazioni spirituali sorgenti da più punti della coscienza.

Ben differente risuonerebbe la nostra lingua quando l'udissimo senza intenderla, come avviene per un idioma alieno. È stato notato che nel conversare, almeno la metà delle parole che ci sembra di udire, balza invece dal nostro cervello. Una lingua familiare l'intendiamo anche se è parlata sottovoce e da lungi, mentre nelle stesse condizioni non cogliamo il senso di una loquela esotica. Dalla platea di un teatro in cui recitino attori stranieri, abbiamo l'impressione di sentir parlare in fretta, in modo indistinto, a voce bassa.

*
* *

Non solo i singoli elementi della sonata, ma la sonata stessa è stata da Beethoven rinnovata. L'evoluzione del maestro non ebbe per questo rispetto nulla di sistematico e di rigoroso e nel compierla più di una volta egli tornò verso la tradizione, verso l'ideale della sua giovinezza. Quando

sembra che abbia rinunziato per sempre al numero e all'ordine classico dei pezzi e dei movimenti, da un momento all'altro vi fa ritorno. Nelle ultime sonate, seguendo un metodo contrario a quello adottato in alcuni quartetti, egli generalmente riduce il numero dei pezzi; ma per compenso ne aumenta l'estensione e la profondità. E quella specie di sacra emozione che suscitano in noi quegli immensi poemi sonori può essere espressa da un magnifico verso di Heredia: *La divine terreur de l'ordre et de la force.*

Toccate nella pienezza formale le alte temperature alle quali la sua difficile materia diviene fluida, essa rompe gli impacci e corre superba con la maschia grazia e le trasparenze del cavallone: si frange e spruzza la propria nudità di qualche imagine: fiore marino recante nell'aria il respiro dei gorghi.

Scorci fantastici vampeggiano come quei cespugli fiammei, quelle spighe di coralli che mettono, nelle nostre campagne a maggese, entro la monotonia della vegetazione utile, la viva memoria della primitiva barbarie tropicale.

La *bellezza lineare e sonora* delle sonate sono completate dalla loro *bellezza morale.* Nell'ascoltarle non si può fare a meno di pensare a Beethoven, alla sua vita e al suo duro destino, all'ideale che egli si formava dell'arte: vediamo apparirci innanzi il maestro in persona: qui veramente lo stile è l'uomo.

Le circostanze biografiche dominanti il presunto secondo periodo della sua vita, — scrive l'Oubilicheff (pag. 156 e seg.) — « se réduisent à la surdité croissante, aux progrès d'un amour contrarié et malheureux et au pouvoir funeste que le frère Charles acquit sur le moral et les déterminations du grand artiste. De ces trois causes de perturbation, l'une pouvait stimuler et exalter le génie de Beethoven; les deux autres étaient évidemment de nature à réagir sur lui d'une manière défavorable.

Le caractère du grand artiste s'altéra, par suite des insinuations malveillantes et calomnieuses, au moyen desquelles on chercha et on réussit à le brouiller avec les gens qui lui voulaient le plus de bien; et d'un autre côté, il per-

dait, de plus en plus, le sentiment de certains effets harmoniques et acoustiques... Alors les excentricités et les anomalies de sa nature, combattues et refrénées jusque-là, lorsqu'il produisait, firent insensiblement irruption dans son travail, et la seconde manière vint à poindre. Peu à peu, le caprice et la mauvaise humeur troublèrent les ispirations de Beethoven, en s'y mêlant ; des règles importantes furent mises en oubli ; l'originalité véritable et difficile, qui consiste à trouver l'inconnu dans le beau, toucha par accès ou par boutades, à la bizarrerie et à la déplaisance qui constituent l'originalité facile, à la portée de tout le monde. Il arriva aussi au grand artiste de se complaire dans ses idées, de s'oublier dans leur développement ou leur répétition, jusqu'à perdre de vue le point essentiel en toutes choses, je veux dire le trop et le trop peu, ce double écueil de l'effett et du succès, qui ne s'obtiennent qu'autant qu'on a su éviter l'un et l'autre. En un mot, il y eut des longeurs dans les ouvrages de Beethoven...

La carrière artistique de Beethoven m'apparait tout simplement sous l'image d'un jour d'été, comme on en voit beaucoup dans nos climats. Une matinée superbe, toute de lumière et d'azur. Vers midi, le ciel se colore d'un bleu plus profond et plus éclatant, mais quelques embryons de nuages, d'un aspect étrange et phénomenal, apparaissent ça et là sur l'horizont et se cachent vite, nonteux ou effrayés à la vue des splendeurs qui les repoussent. Toutefois, cet obscur et chétif agresseur revient et s'opiniâtre ; ses forces croissent ; elle s'etendent, s'agglomèrent et se condensent, tellement, que la lumière diminue par gradations ; le bleu du ciel se resserre en interstices toujours plus étroits et plus rares que la vapeur ennemie vient envahir et combler l'un après l'autre. Tout finit par s'éteindre, et le soleil éclipsé, avant d'avoir rempli sa carrière, se couche dans les ténèbres ».

E dell'uomo noi vediamo non solo il dolore e l'ira, ma anche la tenerezza e la gioia. Ingiustamente Beethoven viene proclamato sovrano soltanto nel gigantesco e nel doloroso ; è grande anche nell'espressione della gioia e dell'allegrezza ; la quale si espande e sorride in ingenui *rondò,*

ora erompe bruscamente nei *raptus* (come li chiamava) di un bizzarro umorismo. Il maestro attacca « alla tedesca » la sonata op. 79 in *sol maggiore* e non teme di gettare in mezzo a uno dei suoi più sublimi poemi (op. 110) il ritornello popolare di una canzone studentesca. Come del dolore, così della gioia conobbe tutte le forme e tutti i gradi, tutti i modi e fin le più sottili sfumature.

Insieme con un interesse di simpatia e di emozione le sonate ci presentano degli ammaestramenti di volontà. Ognuna, specie le più grandi e belle, è un combattimento, è una pugna della vita, è quella gara che è la vita stessa: essa ci mostra l'anima alle prese con le forze nemiche, ora esteriori, ora interiori. E ognuna è una vittoria: da tutti i conflitti, anche i più atroci, Beethoven vuole uscire trionfante. « Io non sono felice — egli dice — se non quando vinco qualche cosa ». La sua opera è il canto sublime dei suoi eroici successi; tutta la sua vita è una lotta contro la sordità. Per vincere il fato che si accanisce a colpirlo egli ricorre ad armi diverse. Dopo la marcia funebre, chiusa appena la tomba, la perorazione della son. in *la bemolle* indica il ritorno alla confidenza. Al principio del finale della son. in *do diesis minore,* nell'ultimo tempo di ciascuna misura, due accordi battuti rabbiosamente rompono i furiosi assalti del dolore. Infine lo scatto epistolare del maestro: « voglio afferrare il destino alla gola » sembra passi dal pensiero alla realtà nella stretta frenetica dell'*appassionata.*

Così nei quartetti sovente la musica viene a ondate di ricordi e di evocazioni da tutte le strade umili e favolose della terra, con suoni lunghi di cornamuse; lo scherzo si alterna alla meditazione e nasce da questa: risoluzioni di danza e di tripudio scoppiano come rumori che giungono precipitosi e inavvertiti o annunciati sordamente a traverso la stanchezza e il raccoglimento. Talvolta i quattro strumenti, spauriti, si passano allarmi di malaugurio e poi la melodia procede piena di burrasca e di lamento. Dal riposo, concesso come un compenso divino, si raggiunge infine la libertà e la pura gioia. Il Beethoven degli ultimi quartetti è il genio che si è tanto famigliarizzato con la

bellezza, da sederle accanto in lunghi silenzi e con parole rare e rivelatrici, e le linee essenziali e illuminate delle vaste opere di questo periodo dànno il senso pauroso e certo di spazi e di ordini invisibili, sconfinati e presenti.

Ma Beethoven ha talvolta delle volate più alte, si potrebbe dire più sante, nelle quali non si inebria nella sua forza, bensì nel suo dolore e nel sacrifizio: più bella ancora della sua rivolta è la sua rassegnazione: cerca la liberazione non più nella violenza, ma nella contemplazione, nel rapimento, nell'estasi. Questa redenzione è preparata, nelle sonate, dai numerosi *andanti* e *adagi;* l'ultimo pezzo del suo ultimo capolavoro, l'*arietta* suprema, è il culmine su cui questa redenzione si compie e si traduce in apoteosi. Qui i sensi tacciono, l'artista è chiuso in una cella grigia ed il suo spirito, in un canto meditativo, indaga il mistero dell'essere.

Fra i più grandi artefici, pochi sono quelli che, come Beethoven, meritano il nome di maestri; il suo genio domina e regola, conformando l'uno all'altro l'ordine dell'arte e quello dell'anima, la nostra vita estetica e quella morale. E da tutta la sua opera esce un monito, il quale si riassume nelle due parole e nelle tre note che servono di tema al primo pezzo di una delle sue sonate: *Lebewohl:* vivi bene — la mirabile formula dell'addio tedesco.

***

Questo esame dell'opera beethoveniana solo apparentemente ha divagato: poichè abbiamo cercato di fermarci su alcuni fenomeni che dovevano essere predominanti e imperiosi in un musicista privato nel fiore dell'età della funzione acustica.

Possiamo adunque concludere.

La suddivisione che dal De Lenz in poi si fa della musica di Beethoven in tre periodi, è erronea, almeno nei riguardi del suo stile e delle condizioni fisiche in cui si è venuto a trovare. Si dice della « prima maniera » e s'intende con questo spiegare l'influenza mozartiana che deve

avere agito su di lui. Ora invece è forse più esatto pensare la sua produzione fosse un risultato del tempo in cui viveva. Allora la musica doveva essere sopratutto musica e non doveva uscire da tali confini; e i primi lavori di Beethoven lo sono nel più puro e intero significato. Nè si può intendere « prima maniera » nel senso tecnico della parola, in quanto Beethoven fu « perfetto » in tutti i suoi lavori, dal primo all'ultimo, anzi più nei primi che negli ultimi, in quanto presentì i nostri tempi e scrisse con un *concetto di forma* molto più largo e molto meno classico.

La sostanza invece dell'evoluzione beethoveniana e ciò certamente come conseguenza delle sue condizioni fisiche, credo debba rilevarsi nella qualità dei temi. Nelle prime opere egli scrive musica pura; i temi sono melodici e modulanti secondo le norme in voga, o meglio secondo le norme che essendo dei tempi che viviamo, finiscono per plasmarsi in noi e diventare naturali. Con la sordità i temi si accorciano e diventano tonali: non è più la « frase » musicale che si sviluppa, ma è la massa sonora che crea l'impressione. L'op. 53 scritta nel 1804 conforta la mia opinione. Difatti l'introduzione stessa, che ha voluto dire un mondo di cose per i musicologi, dovrebbe essere interpretata, secondo il Cantarini, non più nel senso pianistico, ma nell'insieme sonoro: non come suoni susseguentisi, che sono pochi, per dirli « frase melodica », ma come quantità di suoni uniti ad un solo fine e ad una sola impressione: l'*aurora*. Concepita così questa introduzione è di una grandezza infinita; concepita come assieme generalmente, cioè interpretata come frase melodico-pianistica, diventa di una povertà assoluta.

Beethoven dunque si avvicinava fin d'allora alla nostra concezione musicale, che è basata sulla massa delle impressioni sonore, lontane dalla frase musicale in sè; fino da allora dunque l'impressionismo, l'elevazione della musica ad uno scopo più alto e più grande. E così vanno capite le frasi di « *musica primitiva* » nella quale Wagner pure dice Beethoven sia caduto con la sordità. « Primitiva » perchè *tonale*, cioè non modulante o poco modulante, fissata sui

cardini del senso musicale naturale, cioè tonica e dominante. Che se noi indaghiamo nella stessa sonata troviamo Beethoven all'altezza psico-sonora dei nostri giorni. Nello stesso primo tempo vi troviamo quattordici battute sul pedale *sol* che devono preparare il ritorno della prima parte. L'interpretazione a base di pedale tenuto è delle più ardue.

Alfredo Casella, nella nuova edizione del Ricordi, con quel senso fine che lo distingue scrive nel commento a questo passo: « la pedalizzazione potrà forse parere arrischiata a certi orecchi conservatori. Io credo però che nella fantasia di Beethoven queste quattordici battute di dominante, appartenessero piuttosto all'ordine del rumore che a quello della musica. Da una sonorità sorda, caotica, lontanissima, far sorgere progressivamente uno sprazzo di luce abbagliante; ecco, secondo me, il senso espressivo di questo brano che potrebbe benissimo aver dato origine al titolo *Aurora* ».

Beethoven ci ha introdotto dunque nella musica « rumore » — espressione futuristica, ma reale e positiva nelle sue manifestazioni.

Nel *rondò* della stessa sonata chi volesse vedere la « frase » nelle sette note tematiche vedrebbe male gli accenti di tonica e di dominante di cui è costituita. Sonorità eterea e diafana debbono creare le quaranta battute prime, tanto vero che al mantenimento dei bassi *do sol* egli subordinava la chiarezza delle armonie superiori. Il suonare « chiaro » in questo passo, senza suonare pianissimo così da creare quel vago, etereo e diafano di cui dicevo poc'anzi, sarebbe un grave errore che continuerebbe quello fatto da molti revisori, Bülow e Klindworth compresi, che nel secolo scorso hanno svisato gli originali di Beethoven per crearne la « musica pianistica ».

La sordità ha influito dunque sulla concezione temativa di Beethoven spostando il concetto di musica pura, espressione dell'animo, a musica « primitiva » cioè naturale, cioè del mondo non di un essere, ma dell'umanità; manifestazione dell'umana famiglia attraverso l'individuo che la impersona tutta. L'op. 57, l'*Appassionata*, ha identici carat-

teri. Il primo e terzo tempo della famosa *Au claire de lune* fanno presentire in Beethoven questo suo evolversi verso una nuova concezione della musica, che è facilmente rintracciabile nelle sonate posteriori fino all'op. 111.

Nella *nona*, basterebbero le tre notine dello scherzo a suffragare l'opinione detta sopra. Beethoven non conosce più la frase musicale, ma sente ciò ch'è più grande e più sostanziale nella musica: sente il ritmo; non è più l'espressività sonora dell'altezza dei suoni che lo domina, ma è il ritmo su cui si agita e vive l'universo. Tre notine! tutte le altre sono una conseguenza: quelle sono la favilla, il resto è l'incendio; quelle sono il genio, sono la tonica, sono la base, senza di cui non vi è vita, non vi è febbre di vita, non vi è febbre di gioia. Quelle tre note creano per sè stesse e fanno presentire tutto il resto che non serve che a un completamento dinamico espressivo.

Concludendo: con la sordità, il senso musicale di Beethoven si concentra: si allontana dal concetto musica ed entra nell'*essenza naturale del suono* che domina nel suo complesso, laddove la « frase musicale » limita i confini dell'emotività singolare dell'individuo.

BIBLIOGRAFIA.

G. Antonelli, *Il bello nello spirito umano*, Roma, Romagna, 1913.

S. Baltz, *B. und Schiller. Zur B. Feier im Schiller-Jubiläumsjahre*, Arnsberg, 1905.

M. Barroso, *La IX sinfonia di Beethoven*, 1912.

R. Canudo, *Le livre de la Genèse, La IXme Symphonie de B.*, 1905, édit. De la Plume.

A. Cantarini, *Dal carteggio di W. Goethe e un amico musicista* (Rivista Musicale Italiana, 1914, XXI, 313).

J. Chantavoine, *Goethe musicien* (Revue germanique, 1905).

A. Colombani, *Le nove sinfonie di B.*, Torino, Bocca, 1897.

W. De Lenz, *B. et ses trois styles*, edit. nouv. avec un avant-propos et une bibliographie des ouvrages relatifs à B. par M. D. Calvocoressi, Paris, 1909.

A. Della Corte, *Le imperfezioni d'un'opera di B. (il coro finale della IX sinfonia)* (Rivista Musicale Ital., 1919, XXVI, 545).

G. de St.-Foix, *Mozart et le jeune Beethoven. Les Manuscrits*

inconnus du British Museum (Rivista Musicale Ital., 1920, XXVII, 85).

M. Griveau, *La musique sans paroles et son lien avec la parole* (Rivista Musicale Ital., III, 1896, 167).

G. Grove, *B. aud his nine Symphonies*, London-New York, 1896.

M. Jaell, *La surdité musicale et les pensées musicales* (in « La résonance du touche et la topographie des pulpes », Paris, Alcan, 1912).

H. Kling, *Schiller et la musique* (Rivista Musicale Ital., 1901, VIII, 802).

M. Kufferath, « *Fidelio* » *de L. van B., orné de 29 illustrations et de nombreux exemples de musique,* Paris, 1913.

La Mara, *Beethoven 's Unsterbliche Geliebte. Das Geheimniss der Graefin Brunsvich und ibre Memorien*, Leipzig, Breitkopf und Hoertel, 1909.

A. Oubilicheff, *Beethoven. Les critiques et ses glossateurs,* Leipzig — Paris, 1857.

J. G. Prod'homme, *Les symphonies de Beethoven* (1800-1827), Paris, Delagrave [1906].

C. Reinecke, *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten,* Leipzig, 1897.

H. Reimann, *B.'s Streichquartette* (Meisterführer, n. 12), Berlin, Schlesinger, 1910.

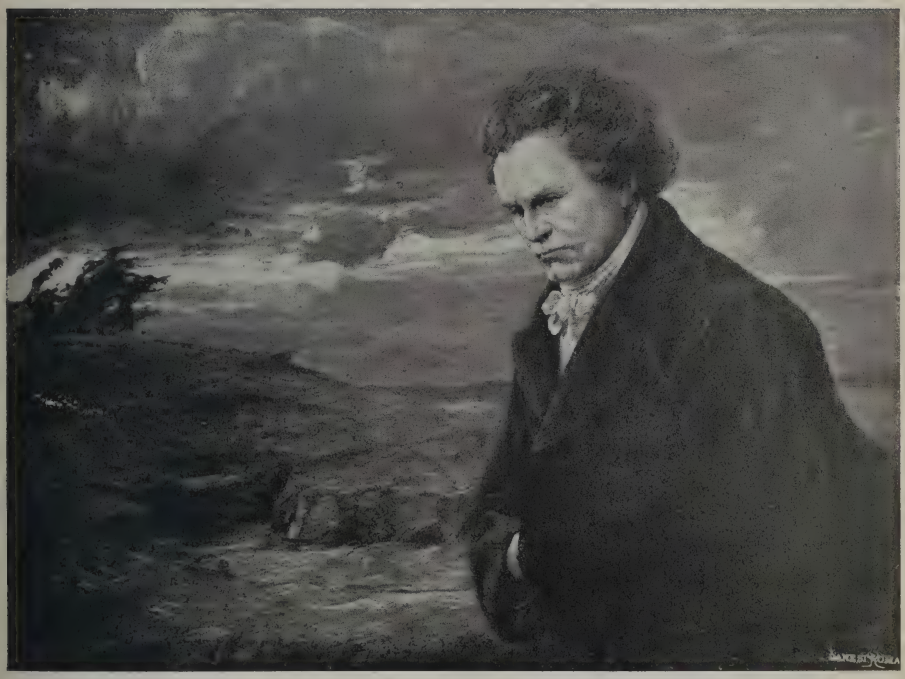
J. A. Rogers, *I tre Beethoven*, 1920.

E. Romagnoli, *Musica italiana e musica tedesca*, Milano, Treves, 1920.

G. Setaccioli, *Intorno all'arte dell'orchestrare* (Conferenze e prolusioni, IX, 1916, 270).

I. Valetta, *I quartetti di B.*, Roma, 1905.

F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910, passim.



BEETHOVEN INSPIRATO, DI WOLFF

Danesi - Roma

VII.

Le impressioni acustiche, con le congeneri impressioni ottiche, hanno parte importantissima nel complesso delle manifestazioni mentali. Durano tutto il periodo diurno e per i loro stimoli non interrotti mantengono l'attività cerebrale sino a portarla a uno stato di eretismo. Sono per noi i veicoli naturali della nozione del suono e dell'armonia, mentre costituiscono gli elementi generatori del linguaggio articolato. Per il loro tramite il sentire è percepito e interpretato secondo modi convenzionali, si articolano i suoni vocali e la personalità umána vibra e s'esprime in sonorità fonetiche coordinate e regolari.

Raccolte alla periferia dai plessi sensoriali acustici, sono riunite in un nucleo speciale di sostanza grigia dello strato ottico e di là irradiate principalmente nelle regioni posteriori della corteccia cerebrale, che nella specie umana presenta uno sviluppo tanto caratteristico. Esse, secondo Wundt, si trasmettono verso il centro percettivo nel modo più rapido ed entrano in rapporto con la sfera psichica, suscitandovi reazioni specifiche della stessa natura delle ottiche. Disperse nell'ambito del sensorio, sviluppano da prima le stesse reazioni di piacere e di dolore che succedono alle comuni impressioni sensoriali e ottiche, secondo gli stessi processi fisiologici. Lo stato di varia impressionabilità delle regioni periferiche si trasmette nelle regioni centrali susci-

tandovi degli stati emotivi concordanti. Quando l'orecchio è allettato, anche il sensorio è soddisfatto e, inversamente quando l'orecchio è colpito da un certo ritmo, da certe modulazioni in *bemolle* o in *diesis*, gli stessi stati si rappresentano nel sensorio. Così i suoni musicali gravi, ripetuti in modo lento, le frasi con *bemolli*, ritmati in *andante*, dispongono al raccoglimento, facendo sorgere uno stato d'animo triste; mentre una musica rumorosa, con note rapide seguenti l'*allegro*, motivi scanditi a due tempi, svegliano emozioni diverse, preparano alla gaiezza, ci invitano automaticamente alla danza.

« La musica — diceva Baglivi — è del genere di quei moti che feriscono l'aria e la dispongono in certe vivide ondulazioni; questi moti o veloci ondulazioni comunicate al sangue ed agli spiriti per contatto, vi eccitano diverse affezioni, ora col concitare veementemente al moto, ora col disporvi alla quiete, e secondo la varietà dei suoni varie fa eccitare nella nostra mente le idee delle cose . . .

« Fra i due estremi della tristezza profonda e della gioia espansiva che le impressioni acustiche ci procurano, vi è una serie d'impressioni intermedie. La musica, con le sue infinite tonalità, è atta, per effetto dell'abitudine e dell'educazione, a impressionarci in modo vario e a sviluppare modalità sensitive di gradazioni diverse. Essa, amplificazione della parola, è destinata a formare una specie di linguaggio sintetico e ad unirsi ai sentimenti cardinali suscettibili di far vibrare tutto il nostro sensorio.

« Che le prefate ondulazioni dell'aria agiscano sulle parti solide e fluide del nostro corpo, lo deduciamo da vari esempi dei bruti, come pure dallo stupore dei denti. Molti dal moto della lima e della sega per quella ingrata ondulazione dell'aria incorrono nello stupore dei denti, o in una molesta sensazione dei medesimi . . . Succede che chiunque di noi quando ascolta una certa insolita e grata armonia musicale, senta sul principio quasi come ondulazioni di blando orrore o di rigore per la cute, e una certa erezione dei capelli » (Baglivi, *Sulla Tarantola*, cap. XIII).

Haller aveva osservato che il sangue fluiva più rapido da

una vena incisa quando da presso suonava un tamburo militare. Cotugno voleva trovare per quale meccanismo la musica, senza rappresentare alla imaginazione alcun oggetto, possa creare nell'uomo affetti nuovi e talora contrari alla volontà e cercò d'indagare la ragione fisica, anatomica e fisiologica per cui il suono influisce su tutto il nostro corpo, anticipando la nozione dei riflessi vasomotori illustrati poi dal Patrizi, dal Ferrari, dal Tanzi sotto l'influenza della musica.

Così i suoni musicali che scorrono in note dolci, armoniose, esprimono sentimenti teneri; in altre circostanze, e con la ricchezza d'espressione che i grandi maestri diedero alle loro opere, la frase melodica sostenuta dal lavoro orchestrale si complica all'infinito,

> come quando Wagner possente mille anime intona
> a i cantanti metalli; trema a gli umani il core.

Questi mutamenti fisiologici per opera della musica, debbono portare nell'organismo dei grandi compositori delle turbe che di solito vengono considerate come bizzarrie o eccentricità, mentre sono reazioni organiche impellenti. Quante in Beethoven, non sono gravemente rivelatrici, come un bisogno di sperdimento, d'annullamento, una industria di oblìo nel sentire smarritamente la vita!

Così la musica simbolizza i sentimenti più complessi, non soltanto dell'uomo considerato come unità senziente, ma pure dell'uomo osservato come unità sociale; così essa è giunta a dipingere le diverse *nuances* della sensibilità umana, come fecero i pittori con le loro tele, infondendo con tratti incancellabili nell'animo di coloro che li comprendono gli intimi pensieri del musicista e i sentimenti dai quali era animato.

Gli stimoli acustici, associati alle emozioni speciali del momento in cui si fissarono nel sensorio, si perpetuano sotto forma di ricordo (*sur les ailes de la musique on sent lentement revenir un souvenir*, diceva Gauthier) e allo stato d'eco persistente del passato: sono perciò capaci di poter rivivere con le modalità che ebbero nel sorgere. Una frase musicale è sufficiente a richiamarci gli eventi della vita in cui

ci trovavamo la prima volta che l'udimmo; l'evocazione istantanea di certi motivi uditi nella nostra infanzia è vivace e atta a farci riapparire i ricordi dei luoghi e delle circostanze allora percepite; i motivi di canti patriottici, presso i popoli che hanno impresso il sentimento nazionale in una formula precisa, divengono cari a coloro che l'odono lungi dal loro paese, come un profumo della patria assente.

***

Oltre questa categoria d'impressioni acustiche che si dirige direttamente al *sensorium*, un'altra è destinata ad avere parte precipua nei fenomeni della vita cerebrale, poichè serve alle manifestazioni delle espressioni verbali.

Nelle fasi di sviluppo del bambino le impressioni acustiche sono le prime a risvegliare il suo spirito e lo spingono a riprodurre i suoni che colpiscono i suoi orecchi. Esse, deposte nel sensorio allo stato di ricordi durevoli rappresentano gli oggetti lontani che vengono nominati e che riprodotti — per un'azione riflessa del suo cervello — diventano gli stimoli naturali delle diverse espressioni fonetiche a mezzo delle quali si designano gli oggetti e i vari stati della sua sensibilità. Per questa serie di atti la parola umana discende naturalmente dagli stimoli e si sviluppa, si appalesa e manifesta, con suoni precisi appropriati, le emozioni della personalità senziente.

Stricker ammette che i motivi musicali restano fissati nella mente e vengono riprodotti e raffigurati mediante l'innervazione dei muscoli della laringe, delle labbra e probabilmente anche del tensore del timpano. Alcuni compositori invero, pensando musicalmente, muovono di continuo la bocca o zufolano un motivo; e si è osservato al laringoscopio, che alcuni cantanti nell'udire una frase o nel pensarvi, inconsciamente pongono in ritmico movimento le corde vocali ed offrono un associato espandersi o deprimersi periodico del torace.

Le connessioni fra organo e centri acustici e ordigni della parola sono intime e complesse e noi dobbiamo te-

nerie presenti per intendere il meccanismo dell'elaborazione delle idee musicali.

La parola si amplia a poco a poco e diviene una forza viva destinata ad agire a distanza, a ripercuotersi sulla psiche altrui modificando, con la sua seduzione, la sensibilità e l'intelligenza. Così, per l'energia con la quale è proiettata e il calore con cui è espressa, provoca emozioni diverse e suscita effluvi simpatici e suggestivi che portano un'acquiescenza tacita da parte di colui che la percepisce: si crea una specie di consonanza automatica fra l'oratore e coloro che l'ascoltano, mezzo di unione fra gli uomini; quanti parlano la medesima lingua hanno fra loro punti di contatto per i quali le loro attività psichiche e sensoriali si parlano, si toccano, vibrano all'unisono.

Il gruppo degli stimoli acustici destinato alle regioni puramente intellettuali origina una serie di giudizi che noi esprimiamo sui caratteri delle fonti sonore che ci circondano (1). Così giudichiamo del *timbro* specifico di un dato suono per un atto di memoria, giustapponendo nel nostro spirito il ricordo di un suono passato con il suono che ci colpisce sul momento. Così stimiamo dell'*intensità* di una sorgente sonora dal modo con cui essa impressiona i nostri nervi acustici; e forse la nozione inconscia dell'attività muscolare del tensore del timpano ha qualche còmpito in questa operazione.

Analogamente, per effetto di riflessione mnemonica, giungiamo a calcolare dell'allontanamento di una fonte sonora. Noi sappiamo che quando un suono conosciuto va indebolendosi, ciò dipende dal fatto che la sorgente sonora si allontana; quando si va ampliando, essa si avvicina. L'acquisto di queste due nozioni serve a formulare i nostri giudizi nei vari casi.

---

(1) La M. Jaell, la quale ha eseguito delle interessanti esperienze insieme con Ch. Féré, scrive: « Il faut substituer la *pensée auditive* à la lecture des signes écrits, l'activité auditive purement mentale à l'activité visuelle. C'est seulement grâce à cette transformation qu'on communiquera à l'enseignement de la musique la valeur intellectuelle qui lui revient ».

*
* *

È di nozione volgare come alcuni individui ripetano dei brani musicali con perfezione e con agilità; mentre altri, per quanta attenzione vi pongano, non sono capaci di unire due note in accordo fra loro. Dove risiede questo segreto che permette ad alcuni di apprezzare e imitare le espressioni di quella che Ribot chiama la più *emozionale delle arti*, mentre a molti non è dato bearsene un istante? Un tempo ci si appagava della semplice formula « un dono di natura »; oggi possiamo tentare una spiegazione scientifica.

Certo la denominazione di *orecchio musicale* a questa speciale facoltà non è esatta, chè l'orecchio rappresenta l'apparecchio esteriore di recezione e conduzione della percezione uditiva in genere; queste sensazioni d'intervallo di tempo, di altezza e tonalità, di armonia vanno poi in sedi speciali, dal cui insieme risulta un complesso apparecchio interno deputato a questo *senso uditivo musicale*, a questo *senso della musica*.

La mente di un Beethoven è un mirabile strumento di pensiero, che trova la sua espressione appropriata in un linguaggio musicale affine a quello parlato. Dobbiamo ricordare la definizione di Combarieu: « La musique est constituée par une pensée sans concepte, rythmiquement construite et dont nous ne pouvons trouver nulle part l'équivalent ».

Gli studi anatomici, nell'uomo e negli animali, non dànno ragione del perchè alcuni individui, quantunque non siano capaci di ripetere una frase musicale, tuttavia intendano se altri la ripete *stonata:* costoro debbono avere un senso meno completo di chi sa ripetere la perfetta frase melodica, ma migliore di chi non sa nè ripeterla nè riconoscere se altri erra.

Abbiamo veduto che alcuni ammettono un fondamento anatomico grossolano alla disposizione musicale: come può influire la varia tensione o inclinazione della membrana del timpano e quindi una diversa disposizione degli ossicini

sull'apprezzamento di una sinfonia, sull'interpretazione di un oratorio, sull'espressione di un brano di armonia, dove le note sono parole per chi, amante di musica, ne comprende il linguaggio?

Non occorre avere studiato alcun istrumento, nè aver scritto una nota per apprendere queste bellezze. Così il numero più o meno grande di cellule uditive varrà a discernere un suono dall'altro, un mezzo, un quarto di tono, ma non a comprendere il significato di un insieme di suoni tenuti, con intervalli più o meno lunghi; l'intelligente di musica anche fra questi spazi legge e interpreta.

Ma non sono forse i centri cerebrali piuttosto che l'organo specifico — l'orecchio — a percepire queste finezze, che fanno gioire alcuni, mentre sfuggono a coloro che non ne sono dotati, in cui non producono impressioni piacevoli o ne dànno una sgradevole e da evitarsi? Un compositore intende nel suo cervello prima di scriverla l'idea musicale e anche i diversi strumenti dell'orchestra che la eseguiranno: egli pensa «orchestralmente». La tastiera del pianoforte non gli serve che per controllare alcuni effetti, poichè, lungi dal giovargli, lo strumento turberebbe la sua inspirazione.

Beethoven scriveva a Treitschke: «Secondo il mio modo abituale di comporre, anche per la musica strumentale, io ho sempre l'insieme davanti agli occhi...». E ancora: «V. A. I. continui, per esercitarsi, a notare brevemente in iscritto le idee che le vengono al piano. Occorre a ciò un piccolo tavolo presso il pianoforte. Non soltanto l'imaginazione guadagna in robustezza, ma s'impara a ritenere istantaneamente le idee più ardue. Scrivere senza piano è pure necessario, e talora sviluppare una semplice melodia di corale con delle figure semplici, poi variate secondo il contrappunto e oltre, non arrecherà di certo a V. A. I. alcun mal di capo, ma piuttosto un grande piacere nel penetrare così nel cuore stesso dell'arte. A poco a poco nasce la facoltà di non rappresentarci che ciò che noi desideriamo e sentiamo, bisogno così essenziale per gli spiriti nobili» (all'arciduca Rodolfo, 1° luglio 1823).

Gretry, nelle sue *Mémoires sur la musique*, ha scritto: « souvent j'ai quitté mon piano, parce qu'il ne me renvoyait pas mes idées telles que je les concevais ».

L'orecchio fisico si può acquistare e perfezionare con l'esercizio, mentre il senso tonale e musicale non si acquista: occorre esserci nati. L'orecchio del musicista è dunque il suo cervello. L'ufficio di quello può essere secondario in lui, quando si rifletta che quasi tutta la produzione di Beethoven fu scritta da sordo. A tal concetto si riconnette la questione dell'*orecchio giusto* o *falso*.

Falso, non percepisce dei rapporti disarmonici fra i suoni; alcuni riconoscono senza indugio l'idea musicale, mentre altri avrà bisogno di numerose audizioni per comprendere il pensiero del compositore. L'audizione giusta è dono congenito: il *la* si ha nell'orecchio da natura o no, e l'assiduo lavoro non giunge a fare scomparire questo difetto; un orecchio non musicale, è irrimediabilmente tale e gli allievi « senza orecchio » non fanno dei progressi, sopratutto negli strumenti a corda.

È evidente che un suono unico non è mai falso. Occorre un insieme di suoni. Grillparzer nel racconto del musicista povero — *Der arme Spielmann* — esamina il caso di un suonatore rapito da una sola nota che, a grado a grado, cresce sino alla massima vibrazione e discende poi al più tenue sospiro. Elisabetta Browning dice dell'assiuolo: « se la musica avesse una nota sola e triste, suonerebbe come la voce di quest'uccello ».

Eccezionalmente, per alcune combinazioni acustiche e nelle sale vaste, un orecchio eccellente può intendere false sonorità dell'orchestra o della voce, ma l'errore si dissipa appena l'uditore si avvicina alla sorgente sonora. Così vi sono persone ad orecchio giusto, le quali non possono cantare che falso, pur rendendosene conto. Ciò avviene forse perchè il centro cerebrale auditivo, situato nel lobo temporale, è separato per la scissura di Silvio, dal centro cerebrale laringeo. E inoltre, mentre l'intendere è un atto passivo, il cantare comporta una iniziativa personale e la laringe non sempre giunge a rendere la nota che si vorrebbe dare.

Osserva Grétry, nelle *Réflexions d'un solitaire* che « il faut que la déclamation juste des paroles réveille en nous la mélodie qui lui appartient », se no non si è musicisti che a metà.

Alcuni artisti lirici, ben dotati per orecchio e per voce, cantano talora falso, perchè, aumentando più che non convenga l'intensità della loro emissione, coprono l'orchestra al punto da non intenderla più distintamente, donde il disaccordo percepito dall'uditore. Ciò val quanto dire che si canta falso perchè non si sente bene. Alcuni artisti, esagerando lo sforzo fonetico, congestionano il capo e però le orecchie, donde un impedimento a intendere in modo esatto. In essi si dovrebbe abbassare il « registro di testa » per evitare sforzi nocivi.

***

Secondo Weissmann, l'orecchio musicale ha dovuto esistere prima della musica, perchè questa è un prodotto di quello; allo stesso modo che non può essere emessa una voce se non esiste l'apparato fonico, o non può essere avvertita la sensazione del gusto o dell'odorato, se mancano gli organi che presiedono a queste funzioni, così non può esistere la musica se manca l'organo che deve inventarla o riprodurla.

A questa teoria, *a priori* seducente, si può obiettare che siccome i nostri organi di senso nulla riprodurrebbero se non venissero eccitati a contatto dell'ambiente esterno (*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*), così il nostro orecchio non si sarebbe sviluppato se non fosse stato prima eccitato dai suoni, ciò che equivale dire che la musica doveva già esistere. E doveva essere quella spontanea e immensa della natura: il dolce stormire delle fronde e l'orribile frastuono degli uragani, l'armonioso mormorio delle acque e lo scrosciare dei torrenti, il tranquillo sussurro del mare placido e il muggire del mare in tempesta . . . Tutti questi suoni, che suscitano o imagini liete o sentimenti tristi e terrifici, debbono avere stimolato l'orecchio dell'uomo pri-

mitivo. Esso avrà imitato questi suoni naturali, a traverso i secoli saranno venute aggiungendosi delle varianti, a formarsi nuove combinazioni di suoni, nuove armonie caratteristiche, fino a trasmettere a noi un apparecchio di senso musicale completo.

Più alta che per ogni altro senso, come osserva Mario Pilo, poggia l'estetica acustica, però che il suono (musica, canto o parola), dice più che la luce: e di fatto, se anche i ragni dimostrano di sentire e gustar vivamente i motivi sommessi del cariglione, se tanti uccelli ascoltano rapiti i gorgheggi e i trilli dei loro congeneri e fanno attenzione alle mille men chiare e meno affini voci della natura, si studiano di rammentarle e ripeterle; se bimbi, selvaggi, ignoranti, sanno gustare l'una o l'altra forma di musica, dal *tam-tam* ottentotto all'organetto di Barberia e dallo schiamazzo informe del monellume al coro bacchico della vendemmia; se l'estetica acustica ha inizi umili e base terrena, ha pur vette sublimi ed irradiazioni celesti...

***

Da molto tempo si è notata l'intima relazione che esiste fra la parola e la musica. Rousseau esprimendo questo pensiero, ne ha tratto conseguenze ardite: « Le chant mélodieux — scriveva — n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante. On crie, on se plaint sans chanter, mais on chante en imitant des cris ou des plaintes ». Sviluppando le conseguenze di questo principio, egli ne conclude che ogni popolo ha la musica della sua lingua e che se alcune razze non possono avere musica, ciò dipende dal fatto che la loro lingua non contiene elementi musicali: « La musique n'a composé son langage que de cris de passion déchirante... c'est un langage plus energique que le langage ordinaire » (1).

(1) Ben differente dal linguaggio parlato, che esprime il pensiero, il linguaggio musicale (nota il Gandillot) può soltanto destare emozioni. Ciò avviene a mezzo di quel legame logico che deve spiccare tra i membri di ogni composizione musicale coerente, come lo richiede ogni discorso per riuscire intelligibile.

Ma il merito di aver dato a queste idee veste scientifica, per la grande copia di prove con cui le accompagna, spetta allo Spencer, il quale ha studiato i caratteri che assume la voce umana sotto l'impero delle emozioni. Ascoltate un oratore eloquente, attendete a un uomo che parla nella collera o che esprime una viva sorpresa, e sarete colpiti dalla verità dell'osservazione spenceriana: nel linguaggio emotivo, come nella musica cantata, la voce si modifica rispetto all'altezza, al timbro; ogni sentimento, ogni passione costituisce uno stimolo di azione muscolare e la voce obbedisce a questa legge.

E se, come osserva il Leopardi nei *Pensieri*, il maggior pregio delle arti è nella più intensa e squisita significazione degli affetti, quale fra esse potrebbe contrastare alla musica il primo luogo? La parola importa sempre un atto di riflessione; anche quando per rappresentare con più immediata vivezza, definisce. Ora, vi sono modi del sentimento così delicati e sottili che non si possono determinare senza distruggerli; l'armonia li riflette. E v'hanno deliri che il linguaggio non può tradurre senza risolversi nell'onomatopeia o nel grido; di questo ardore, che strugge fin la lirica, s'alimenta la melodia.

Musicale è la lingua istintiva del sentimento: il grido informa di sè le prime espressioni verbali; ancor oggi la voce ritrae infinita varietà di accenti dalle mutevoli condizioni dell'animo, certe passioni universali naturalmente amano dati suoni e certi passaggi da un tono a un altro; nei momenti di commozione estrema, nella violenta concitazione dell'affetto il grido, lungo tempo obliato, risorge.

Darwin trova la spiegazione di Spencer troppo generale. Egli crede che l'abitudine di emettere dei suoni musicali si sviluppò da prima come un mezzo di seduzione negli antenati primitivi dell'uomo e che la facolta di articolare i suoni si svolse più tardi: e la variazione naturale che dall'animale *alalo* fece uscire l'essere parlante i primissimi gridi articolati, altro non fu che lo sviluppo di una facoltà la quale già esisteva nelle specie affini e progenitrici. « Quando la voce umana esplode per qualche violenta emozione

— scrive Darwin — tende a rivestire, in virtù del principio di associazione, un carattere musicale ».

La formazione dei suoni e il prodursi dei toni è atto meno complesso della formazione delle parole. Il movimento espressivo musicale sta invero più vicino alla lingua degli animali che non la lingua parlata e la riproduzione di una melodia deriva da un processo psichico più semplice che l'indicazione di oggetti per mezzo di parole. Adolfo Kussmaul aveva notato che nei bambini il senso musicale si svolge prima della comprensione della parola e che la proprietà di emettere parole allo scopo di esternare i pensieri può andare perduta, mentre il linguaggio affettivo e la facoltà di emettere interiezioni spesso persiste. Anche Stumpf, Reyer, Gilbert Ballet, von Frankel-Hochwart hanno dimostrato che in alcuni fanciulli le facoltà musicali sviluppano più presto di quella della parola.

Insistiamo su questi fatti, perchè altrimenti non intenderemo il meccanismo della produzione musicale di Beethoven: il dire che per questo sordo sublime la musica costituiva il linguaggio interiore non è una metafora, un translato, una perifrasi: equivale a porre gli elementi funzionali e i centri del suo encefalo in attitudine di rispondere agli stimoli che partivano dall' intimo, invece che provenire dal mondo esterno. Nel grande musicista doveva avvenire qualcosa di simile a quanto descrive il celebre visionario Swedenborg nelle *Merveilles du ciel et de l'enfer, et des terres planétaires et astrales d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles.* Questi ha bene delineato le allucinazioni uditive vere, di rumori, di suoni musicali, di parole e canti e quelle verbali, ma senza suono e soggiunge: « la voce dell'angelo o dello spirito influisce sul pensiero di colui al quale parla, e agisce sull'organo dell'udito dell'uomo interiormente e non dall'esterno, e tuttavia produce lo stesso effetto; mentre la voce ordinaria degli uomini colpisce da prima l'aria dell'atmosfera che li circonda, e quest'aria esterna comunica all'orecchio esterno il movimento modificato che ha ricevuto. Così l'uomo intende la voce e le parole dell'angelo in sè stesso, e la voce di un altro uomo fuori di

sè. Quando io parlavo con degli angeli, sentivo che essi influivano non soltanto sull'interno del mio organo uditivo, ma anche sulla mia lingua, in cui provavo una specie di vibrazione leggera e quasi insensibile » (t. I, § 248).

Brissaud nota che i bambini posseggono pure, prima di poter parlare, la capacità di dare ai loro suoni inarticolati la giusta cadenza tonale: « cette langue n'est pas articulée, mais elle est accentué, sonore, intelligible ».

A ciò non contraddice il fatto che i bambini, i quali imparano a leggere, « buttano giù » le proposizioni con voce monotona e senza colorito. In quel tirocinio essi riproducono le sillabe sillabate, ma non comprendono nei primi esercizi il significato dell'intera parola, se non quando hanno letto ad alta voce, cioè quando l'impressione verbo-uditiva vaglia il concetto; ma allora la parola è stata già letta!

Ora, poichè negli afasici motori il linguaggio affettivo sovente rimane conservato, s'intende perchè talvolta essi possano cantare. Se l'afasico motorio ha ridotto il suo patrimonio verbale a una sola parola, spesso riesce a variare l'espressione con le modulazioni e col tono della voce, significando la negazione o l'affermazione, il dolore e la gioia. Brissaud chiamò questa proprietà *intonazione* e la separò dalla capacità di emettere parole, distinguendo così una *afasia di articolazione* da un'*afasia d'intonazione*, poichè i due disturbi possono andare isolati. Un afasico che riesce soltanto a produrre una sillaba può, con l'aiuto dell'intonazione conservata, dare alle parole un significato e un'interpretazione diversa, a seconda del tono di voce con cui l'accompagna.

L'epoca relativa di acquisto delle imagini uditive musicali e verbali avrebbe poi una qualche importanza, poichè — fondandosi sulla *legge di regressione* formulata dal Ribot per le amnesie, secondo la quale il disgregarsi della psiche avviene dalle impressioni più recenti alle più antiche — G. Ballet ha concluso, con alcune riserve, che le rappresentazioni uditive musicali, organizzandosi più presto delle verbali, non possono scomparire prima di queste. La sor-

dità verbale precederebbe la sordità musicale, che in generale non sarebbe suscettibile di mostrarsi isolata.

È innegabile che la musica offre una grande somiglianza con il linguaggio (1); l'una e l'altro si servono di simboli rappresentativi; la *nota*, simbolo musicale, può essere cantata mentalmente, mentalmente intesa, letta, scritta, come la *lettera*, simbolo fonetico, o la *parola* possono essere entro di noi pronunciate, intese, lette, scritte. Il processo cerebrale è assolutamente il medesimo, donde una assoluta identità nell'educazione. Come per le parole, la propedeutica si fa da prima per l'orecchio e i centri auditivi; come per la parola, occorre una certa educazione degli organi (bocca, velo palatino, laringe...) per riprodurre l'imagine uditiva già fissata. Vedremo quale importanza abbiano questi dati di fatto, quando analizzeremo il meccanismo cerebrale del grande compositore; Beethoven sordo e isolato dal mondo poteva bene leggere mentalmente la sua musica.

*
* *

Ad onta delle affinità tra la musica e la parola, ciò che dice la prima è qualcosa di molto diverso da ciò che dice la seconda. È per questo che tanti, i quali capiscono l'inglese o il tedesco, non intendono affatto l'arcano e profondo linguaggio dei suoni. Di qui discussioni e controversie sul potere espressivo dei suoni, sul loro valore intellettuale, sull'esistenza di un pensiero musicale proprio, sulla possibilità di un linguaggio melodico e sulla sua traduttibilità in linguaggio comune o verbale.

Per il poeta le parole hanno esse stesse una bellezza e un valore loro proprio, come le pietre preziose di un mo-

---

(1) « Il est evident — scrive Rousseau nella *Lettre sur la musique française* — que le meilleur récitatif . . . est celui qui approche le plus de la parole; s'il y en avait un qui en approchât tellment, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devrait prononcer hardiment que celui-là aurait atteint toute la perfection . . . ».

nile. Mentre nel popolo — come osservava il De Sanctis — la parola è più musica che idea; essa si esprime in un disegno rudimentale, espressione diretta dell'animo umano dolorante o in tripudio. I sentimenti fondamentali hanno infatti espressioni germinali, necessarie, che per la loro necessità ritornano nell'intuizione degli artisti.

Ogni arte è capace di riprodurre, direttamente o per suggestione, delle imagini parziali (ottiche o acustiche, tattili o muscolari, olfattive) delle cose reali che costituiscono il mondo; e ognuna è suscettibile di ridestare, pel tramite di queste imagini, le emozioni, che vi sono connesse nella realtà; e come le emozioni, i pensieri; e come i pensieri le idealità che vi si collegano. Si ha così un'arte pura sensoria, quella che non dà che le imagini; una sentimentale che vi aggiunge l'elemento emotivo; una intellettuale, che vi sovrappone il dato teorico e una ideale che le corona con un'aureola mistica.

Se il senso dell'audizione procura di solito delle imagini poco utilizzate dallo spirito, il suono per sè, oltre il senso specifico, suscita altri sentimenti: lo notava già il vecchio filosofo Vanini.

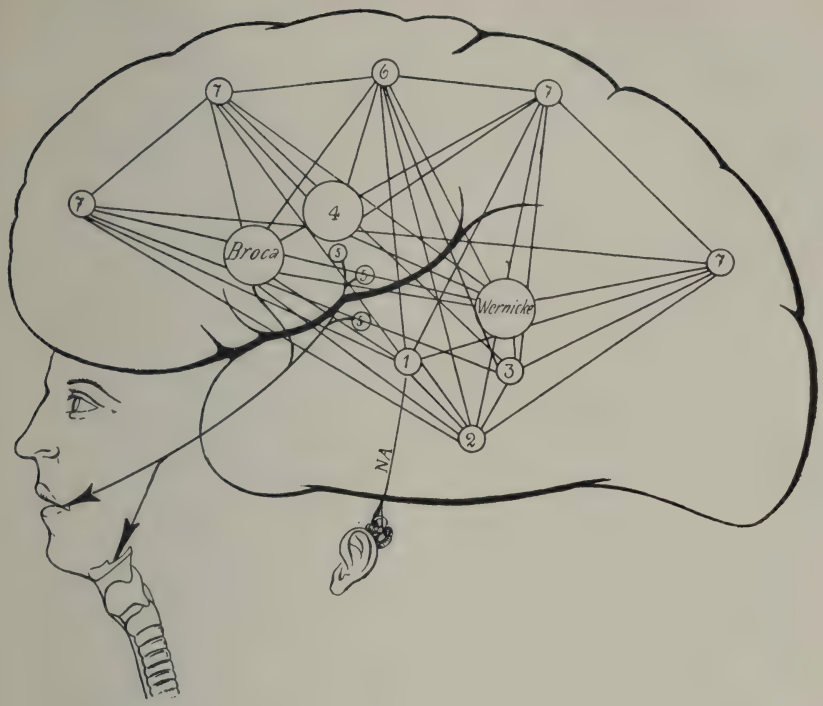
La musica per certi rispetti è un'arte inferiore come l'architettura lo è di fronte alla letteratura e alla pittura: mentre molti animali fanno della musica, nessuno della scultura, della pittura, della poesia: il neonato che *sente* la ninna-nanna, non *sente* nè il gesto nè la parola della nutrice; fanciulli, selvaggi, volgo canticchiano ariette o percuotono in ritmo bastoni, quando non sanno tracciare il più rozzo disegno o comporre la più ingenua poesia; gli *enfants prodiges*, rarissimi nella letteratura o nella scultura, sono relativamente frequenti nella musica; gli « impervi alla musica » spesseggiano più fra gli spiriti colti che non tra gl'incolti, mentre l'opposto succede per la letteratura; e anche di quelli, tra gli uomini superiori, che gustano la musica, di solito la intendono se associata, nel melodramma, alla poesia, o, nel ballo, alla mimica: pura, isolata, quasi sempre è impotente a conquistare le anime più evolute perchè la più povera di tutte le arti, la più semplice, la

più esclusivamente arte, non accarezza che il senso uditivo, e, per riflesso, il senso oscuro e profondo viscerale.

Osservava il Mozart che poichè la musica colpisce e investe i sensi in modo immediato e più forte di ogni altra arte, trattiene per un momento l'impressione che può fare l'espressione poetica col mezzo della parola. Tuttavia gli studi delle sensazioni sonore e degli effetti della musica sono ancora molto imperfetti per ciò che riguarda l'influsso che essi potrebbero avere sopra una filosofia positiva di quest'arte, poichè essi non furono mai finora diretti da un metodo e da un sistema d'indagine naturale.

Privata del significato convenzionale che le attribuiscono i versi su cui fu composta, la musica non avrà spesso nessun senso: arte puramente sensoria, ornamentale, decorativa il cui valore, per quanto grande, è indipendente da qualsiasi fattore spirituale ed è quindi paragonabile — per natura, se non per grado — a quello delle più semplici sensazioni tattili, gustative o olfattive. E tant'è vero, conclude Lionello Dauriac, l'autore della *Psychologie du musicien*, che questi sovente è in imbarazzo, quando, limata una sua composizione senza parole, debba nell'*intitolarla* assegnarle un significato che realmente non ha.

Il vero segreto della superiorità di Beethoven consiste in ciò che il suo genio musicale è insieme il più vario e il più chiaro; è il musicista il quale più d'ogni altro ha saputo far della musica il linguaggio espressivo delle più varie passioni umane. Valga questo aneddoto. Si era scoperto un canto, assolutamente sconosciuto, di Weber; ma s'era trovata soltanto la musica; le parole mancavano. La melodia era bellissima e sembrava indicare un ordine di sentimenti teneri ed elevati, così che si giudicò facile adattarle un testo. Un amico di Weber, ch'era stato in comunione di spirito col maestro, scrisse queste frasi, in cui le parole esprimevano il dolore di un'amante abbandonata; e tutti ammirarono il perfetto accordo del testo e della musica. Ma pochi mesi dopo si rintraccia l'intera partitura, con le parole scritte dal Weber; era la canzone di una giovane fioraia che saluta ogni mattina i suoi fiori... Ebbene: dicano



Schema dei centri cerebrali della musica e della parola: questo diagramma ha valore soltanto enunciativo e provvisorio, e non vuole affatto precisare le diverse localizzazioni cerebrali del senso musicale.

N. A. Nervo acustico. – 1. Centro dell' udizione semplice. – 2. Centro delle imagini acustiche dei suoni. – 3. Centro della memoria musicale. – 4. Centro delle imagini musicali motrici. 5. Centri corticobulbari. – 6. Centro del sentimento musicale. – 7. Centri intellettivi musicali.

Danesi - Roma

coloro che conoscono l'opera di Beethoven, se errori di tal genere sarebbero possibili con la sua musica!

La *musica descrittiva* non è più in questo caso: può mancare di sentimento e di pensiero proprio, ma rappresenta qualcosa, ha un sostrato oggettivo; è la imagine sonora di qualche oggetto reale, cui si può quindi assegnare un nome che si traduce in parole o in colori, in forme o in gesti: tradurre con i mezzi tecnici di un'arte diversa, o mentalmente soltanto, in imagini cerebrali più omogenee alla prevalente fantasia di ciascuno, verbale in questo, cromatica in quello, motrice nell'altro individuo; in che appunto consiste per lui il *capire* la musica descrittiva, come in quelli che la trasportano in arte diversa l'*interpretarla*.

In tal caso, potremmo ripetere col Carducci «... è un'armonia ogni pensiero, ed ogni senso un canto».

***

Tuttavia la musica è dotata — come ogni altra arte, e forse, in ragione della sua primitività, semplicità, universalità, più d'ogni altra — di grandi, vaste, meravigliose potenze espressive. «Qui, il mondo esterno — scrive R. Wagner nel suo libro su Beethoven — ci parla in una maniera incomparabilmente intelligibile, perchè ci comunica con l'orecchio, per mezzo dei suoni, la identica cosa che, dal più profondo del nostro essere, noi gridiamo a quel mondo. L'oggetto del suono percepito coincide immediatamente col soggetto del suono emesso: senza che ci sia alcun bisogno di concetti, comprendiamo subito quanto ci dica un grido di angoscia, di sofferenza o di gioia, e tosto gli rispondiamo nel senso corrispondente. Se il grido emesso da noi, dolore o voluttà, è l'espressione più immediata della volontà, noi indiscutibilmente comprendiamo pure il suono che penetri fino a noi per l'orecchio come espressione della stessa emozione; ma qui non è possibile, come nello splendor della luce, aver l'illusione che l'essenza fondamentale del mondo fuori di noi non sia completamente identica con noi: ed ecco quell'abisso, illusione della vista, abolito».

Che la musica abbia poteri emotivi, pur rimanendo musica vera, nell'ordinario significato della parola, anzi guadagnando in valore quanto più intensi si esplicano questi poteri, è ciò che è meno contestato: nessuno nega che per ovvie ragioni psicologiche, le emozioni, gli affetti, i sentimenti, le passioni s'esprimano con voci, con grida, con gemiti caratterizzati da intensità e da note, da ritmi e da timbri particolari, propri a ciascuno di quegli stati d'animo e indipendenti dal significato intellettuale delle parole in cui s'incarnano: così che riprodotte nella musica, quelle note, medesimamente disposte e accentuate, debbono ridestare, per un processo inverso d'associazione, i medesimi stati d'animo che sogliono produrle. Il canto — soggiunge il Véron nella sua *Esthétique,* — non è che il linguaggio ordinario esagerato e sistematizzato nei suoi elementi musicali, cioè espressivi per sè di sentimenti; il tremulo e il fermo, lo staccato e il legato, il largo e il serrato, l'adagio e il mosso, l'andante e l'allegro, modificano anche da soli il significato emozionale di un' *aria* come muterebbero quello di un discorso verbale; la melodia pura ottiene questi effetti con mezzi più semplici e intuitivi, restando sempre un po' superficiale e banale; ma, congiunta con l'armonia e arricchita di proteiformi risorse, conquista il dominio del mondo delle passioni, scende negli abissi inesplorati delle coscienze.

Grétry, nel suo *Essay sur la musique,* ha cercato di determinare il carattere che conviene — e sovente vi è riusciuto — ad ogni passione, ad ogni personaggio. Invano il Dauriac tenta sfuggire all'evidenza, attribuendo all'influsso delle parole congiunte nel nostro pensiero alla musica il senso che questa non avrebbe da sola.

Se vaga scena, o musico sospiro
Di pianto asperso, a se mi tragge . . .

(scriveva il Filicaia in occasione di sentir le comedie in musica), sarebbe ridicolo far cantare Mefistofele con la voce di Falstaff; se è assurdo intonare la *Marsigliese* a un motivo di minuetto; e se è follia negare la tragica mestizia

del *Miserere* nel *Trovatore*; non è soltanto perchè la bellezza di quelle pagine liriche sia sopratutto drammatica e perchè il sentimento che era nella poesia sia in principio passato nell'animo del compositore, da questo nelle note e da esse nell'intimo degli uditori; è invece che al sentimento incluso nella poesia (spesso inespressiva, per sè, come quella grottesca di alcuni libretti del Piave e del Solera), la musica ha sovrapposto quello che ha spirato del suo, nuovo e più caldo e potente, il maestro. Se il libretto dell'*Aida* per chi non conosce una nota di quest'opera può apparire piatto, ogni più aspra differenza di grado, di impulso teatrale e spirituale è vinta dal canto: l'unità è data dal canto singolo e corale.

Poichè, se è ammissibile l'asserto di Dauriac, d'avere gustata la *Walkiria* quando l'udì seguendo il libretto, mentre gli era mediocremente piaciuta la musica pura, è più generale il fenomeno reciproco, che la lettura del poema lascia indifferenti, mentre all'audizione l'opera commuove e colpisce.

***

Il dissidio maggiore è sul terreno della musica intellettuale; se la musica sia o possa diventare un linguaggio a sè, un mezzo autonomo di comunicazione d'idee pure e concrete; sul problema della natura, dell'intelligenza e della logica musicali. Per Manfredi Porena la musica ha potere di espressione intensa, ma indeterminata.

Sembrò al Bekker — autore di un libro sul genio di Bonn in cui l'interpretazione dell'opera sinfonica trascende ogni limite di musicalità, tanto essa si dice poetica quanto in realtà si afferma arbitraria — che tutto in Beethoven fosse definibile e spiegabile secondo una determinata idea poetica. Volle sostituire alla parola *compositore* quella di *poeta del suono, Tondichter,* e nell'idea poetica da lui attribuita a Beethoven ravvisare la sola espressione generatrice della forma musicale.

Ora, secondo Hans Pfitzner, questa sostituzione di una

fonte generatrice musicale con una poetica — sostituzione caratteristica nella tendenza interpretativa della critica quanto nell'indirizzo modernistico della musica strumentale — scaturisce dall'impotenza creativa del puro musicista e la nuova estetica che ne deriva egli chiama l'*estetica dell'impotenza musicale*. Pfitzner intende dimostrare in che consista l'essenza della musica e fin dove essa possa giungere col risveglio di imagini poetiche associate: mentre rivendica all'idea musicale, in sè e per sè, la forza generatrice della vera opera d'arte.

Combarieu, brillante scrittore dei *Rapports de la musique et de la poesie*, risolve affermativamente tutti i dubbi: concesso che la musica possa esprimere l'emozione, si ammette che possa significare il pensiero, chè di pensiero è fatta in gran parte l'emozione complessa e raffinata dell'uomo moderno. Nessuno nega il pensiero architettonico; e pure l'architettura è fra le arti la più prossima alla musica, quella che per indole intima di contenuto, se non per mezzi materiali d'espressione, le rassomiglia di più; perchè dunque negare il *pensiero musicale?* Qui v'è un semplice equivoco, si confonde il pensiero musicale col pensiero verbale, si crede siano una sola e medesima cosa, si giudica di quello con i criteri di questo ricercandovi gli stessi caratteri; mentre oggi il vero musicista pensa, come tale, per suoni, come il poeta per parole; oggi, perchè a questo si è giunti a traverso a una lunga evoluzione, dal periodo greco del recitativo ritmico fatto di poesia e di musica compenetrate, connaturate intimamente; al periodo medievale, già melodico, ma ancora legato col canto; al periodo del rinascimento, e fino dai suoi primi albori, scolastico e contrappuntistico, in cui la musica si emancipa dalla poesia; al periodo moderno, nel quale il pensiero musicale s'è sviluppato autonomo con la libera ascesa del relativo linguaggio, staccatosi radicalmente dal linguaggio e però dal pensiero verbale.

Dire che essi sono, a differenza di questi, vaghi e indeterminati, è una banalità, che s'appoggia sulla soverchia abitudine che noi abbiamo del dizionario e del raziocinio

verbale. Un *lied* di Schumann, senza parole, contiene un pensiero musicale preciso e lo esprime con giustezza perfetta: non meno di come lo sarebbe la parola naturale, parola-voce, non la parola simbolo convenzionale; un pensiero melodiosamente espresso, con vera ed efficace melodia è quasi sempre un pensiero che ha penetrato nel cuore delle cose; nell'uno e nell'altro caso, la forma concreta, la forma-suono evoca l'idea astratta, l'idea coscienza, come da essa viene evocata per associazione cerebrale spontanea. Si tratta, è naturale, d'idee *sui generis*, di idee musicali in un caso, d'idee metriche nell'altro e non d'idee logiche o prosastiche; di sintesi di suoni e di accenti, non di parole verbalmente significative; ma di sintesi non meno coerenti e certe, soggette alle leggi inviolabili della ragione.

Quando Beethoven sordo, privo di organi acustici periferici, *medita* la sua musica, il lavorio cerebrale è simile a quello che avviene durante il pensiero di un matematico o di un filosofo. In questo senso Lagrange poteva dire « j'aime la musique parce qu'elle m'isole ».

Nella vera poesia — che è tutt'altra cosa dalla prosa costretta in versi contando le sillabe sulle dita — se noi sciogliamo i vocaboli dalla compagine ritmica che li rilega e li riuniamo altrimenti, serbando soltanto alla nuova struttura lo stesso significato verbale, vedremo che il significato poetico ne sarà irriconoscibilmente alterato: com'è mutato il senso di un gioiello, se s'incastonano in modo diverso le sue gemme, anche a prescindere dal senso simbolico che si attribuisce a ciascuna pietra. E così è della musica: il pensiero musicale consiste appunto nella sequela e nella concomitanza di questi o quei suoni: il preludio di Bach su cui Gounod ha svolta la celebre melodia, costringe a meditare, a meditare acusticamente; e da queste cogitazioni germogliano vivi e spontanei i giudizi veramente e puramente musicali informati a quella intima logica fonica.

« La melodia — come Beethoven disse a Bettina Brentano — dà un'esistenza sensibile alla poesia; poichè il significato di un poema non è forse incorporato nella melo-

dia? » L'accezione di un poema e quelle delle singole parole possono venir riprodotte, ma in un poema significato e forma sono così indissolubili come il corpo e l'anima. L'effetto della poesia è un misto di musica e di suggestione, fuse insieme nelle parole. In poesia esse non rappresentano soltanto — come nella prosa — oggetti e idee, ma sono parti di un tutto organico, toni nell'armonia; sostituendo degli altri toni o semitoni s'ingenera una dissonanza. Le parole hanno una musica e sfumature di concetto lor proprie, troppo delicate da poter essere riprodotte fedelmente sotto altra forma; le parole non sono soltanto simboli d'oggetti, ma centri di associazioni; e il loro potere di suggestione dipende in parte dal loro suono.

Senso, sentimento, pensiero. Ma la musica forse più d'ogni altra parte è atta ad esprimere qualcosa di più alto e di più immateriale che non il pensiero: a portarci nei campi più puri dell'ideale, a rivelarci come una visione sovrumana da cui poi ci destiamo, al suo cessare, come da un sogno divino, l'« alto mistero d'ignorati Elisi » del quale cantava Leopardi in *Aspasia*. Ed è questo il suo dominio incontrastato, pur essendo il più oscuro, quello in cui l'indagine scientifica ha meno potuto affondare le sue sonde.

*
* *

Possiamo adunque formarci uno schema dei centri che presiedono alla parte musicale del nostro spirito? Certo la dottrina delle localizzazioni cerebrali è in un divenire continuo, poichè molti fatti vanno sottoposti a revisione e a controllo. Già prima della guerra si erano osservati dei casi di asportazioni di parti più o meno considerevoli di cervello seguìte da guarigione completa, senza alcun turbamento psichico. La guerra ha moltiplicato questi casi, i quali sembrano confermare che le ferite all'encefalo con perdita di sostanza cerebrale, possono non presentare, all'infuori di disturbi attenuati e transitori di abulia, alcuna alterazione psichica.

Come schema di lavoro possiamo adunque dire che il sistema nervoso risulta da un ammasso di cellule, i *neuroni*

di Waldeyer, indipendenti l'uno dall'altro, ma che si trasmettono le loro reciproche influenze per vie di semplici contatti. Esistono neuroni motori che dal cervello passano l'impulso di moto ad un altro neurone, il periferico, che lo tramanda alla fibra muscolare; vi sono i neuroni sensitivi periferici che portano lo stimolo dalla periferia ai neuroni centrali.

La corteccia cerebrale costituisce l'organo della massima dignità funzionale, il centro unificatore ove fanno capo tutte le fibre centripete conduttrici degli stimoli di senso esterni e interni, ove tutte le impressioni si accumulano, si percepiscono, si differenziano, si elaborano sviluppando le idee, la memoria, gli affetti, e ove si iniziano gl'impulsi volitivi: vi sono *zone* o *aree di corteccia* deputate ad accogliere le impressioni di senso e quelle donde partono gli eccitamenti di moto. Così conosciamo i centri corticali che presiedono al linguaggio, i centri della visione, i centri psicomotori che agiscono sui muscoli della faccia o degli arti . . .

Ma non basta: per le funzioni psichiche occorrono le *fibre di proiezione* e *di associazione* cui si attribuisce la massima importanza nella genesi delle attività mentali e costituirebbero il sostrato anatomico dell'intelligenza. Dato che in tutti gli atti nervosi centrali, come nel semplice atto riflesso, si ha il passaggio di eccitamenti da un neurone all'altro per l'articolarsi dei loro prolungamenti, molti processi psichici — la memoria, l'associazione delle idee, l'imaginazione — si faranno più attivi e spediti a seconda di date condizioni. Così Tanzi, riferendosi alla legge generale che ogni atto funzionale ripetuto ipertrofizza l'organo che ne è la sede, pensa che il passaggio ripetuto delle correnti nervose debba provocare una maggiore attitudine funzionale dei prolungamenti dei neuroni.

Ad onta dei progressi, oggi non siamo in grado di rappresentarci nella sua integrità l'apparecchio musicale del nostro cervello. Le difficoltà di tali indagini sono intuitive, data l'impossibilità di ricerche sperimentali sugli animali anche superiori poichè in essi manca o è rudimentale il senso musicale; in essi è difettoso l'organo che presiede all'estrin-

secazione della musica, l'apparecchio fonico; vi sono poi zone che hanno la massima influenza nel nostro apparecchio, quali i centri del sentimento e dell'affetto musicale, che valgono a integrare l'interpretazione di un'armonia e che sfuggono all'esame anatomico.

Un suono giunto al nostro orecchio viene trasmesso per mezzo del nervo uditivo nel cervello, al *centro corticale dell'udito* (*centro sensoriale acustico* di Ferrier e Munk), che è nella prima circonvoluzione temporale, ove ha luogo l'impressione bruta, l'udizione semplice di detto suono, senza che il soggetto ne abbia la nozione qualificante; perchè questa avvenga occorre che lo stimolo sia trasportato, per fibre associative, in un altro gruppo di cellule a dignità funzionale più elevata nel contiguo grande centro di associazione, che ha virtù di trattenere questa impressione sotto forma di ricordo, di *imagine sensoriale acustica* corrispondente a detto suono. Questo *centro corticale della memoria uditiva* (*udizione psichica*), nella quale sono accolte e depositate le imagini acustiche dei rumori e dei suoni — eccetto le *imagini acustiche delle parole* le quali vanno a depositarsi nel *centro di Wernicke*, posto nel terzo posteriore della prima circonvoluzione temporale sinistra, — accoglie e fissa le parole udite e le trattiene sotto forma di *imagini verbali uditive,* che vengono evocate quando il centro è eccitato alla funzione. Per noi il più importante è il gruppo che presiede alla memoria musicale, *centro della memoria musicale* di Bouillaud e Charcot; la cui sede Grasset ritiene molto prossima al centro di Wernicke. La sua esistenza è indiscutibile e messa in luce dalla patologia: esistono malati che hanno perduto la facoltà di comprendere il senso delle parole parlate senza aver lasciato la memoria del significato e del valore dei suoni e delle melodie; e come si osservano le afasie sensoriali, le sordità verbali quali lesioni isolate, così si constata la mancanza della memoria delle note musicali o delle melodie (*amusia sensoriale acustica* o *sordità musicale*).

Abbiamo così tracciato la metà del cammino che deve percorrere una melodia; ci resta ad esaminare l'altra parte deputata al linguaggio e al canto, zona che presiede all'ese-

cuzione della voce e della parola articolata. Nel piede della terza circonvoluzione frontale sinistra troviamo il *centro di Broca* o delle *imagini verbali motrici di articolazione*, in cui s'elaborano i movimenti coordinati necessari alla pronuncia delle parole che passano nella via motrice centrifuga cortico-bulbare e per le vie periferiche dell'apparato fonico articolatorio.

Completano la zona del linguaggio, oltre i centri di Broca e di Wernicke, il *centro di Exner-Charcot* o *centro della memoria dei movimenti della scrittura* posto nel piede della IIª circonvoluzione frontale di sinistra e il *centro della memoria visiva della parola,* posto nel lobulo della piega curva del lobo parietale. Questi quattro centri, collegati fra loro da fasci di fibre d'associazione, costituiscono il complesso congegno psico-sensoriale e psico-motore da cui origina ogni modalità di linguaggio riguardo alla comprensione come alla espressione.

Fra questi centri, e collegato ad essi, esiste un gruppo di cellule che presiede alla funzione del canto, *centro fonetico* di Horsley e Dejerine, indicato anche dalla patologia: certi afasici infatti continuano a poter cantare. Questo fatto insegna che esistono due centri distinti: uno deputato al linguaggio parlato, l'altro al canto. Inoltre che soltanto certi afasici continuino a poter cantare, significa che il più delle volte una lesione del centro di Broca s'estende al centro del canto, il che equivale dire che questi due centri sono molto vicini.

Tanto la musica quanto la parola derivano da scaturigini affini; la nota sta alla musica, la cui più antica forma è il canto, come la voce alla parola e non mancano esempi d'individui che hanno perduto solo la facoltà di vocalizzare i suoni o di cantare un'aria che prima dicevano benissimo (*amusia motrice* o *afemia musicale*).

Sparsi per ogni punto del *pallium* e specie nei gruppi cellulari e sistemi di associazione delle sfere intellettive di Flechsig, esistono poi i *centri ideogeni* o *intellettivi* che costituiscono il punto estremo d'arrivo di tutte le impressioni e il punto d'origine di tutte le energie psichiche elaborate da

essi. Fra questi troviamo il *centro del sentimento del senso musicale* per mezzo del quale diamo alla musica il suo valore, il suo vero significato, l'espressione, il carattere che le appartiene, centro nel quale la frase musicale è rivestita del sentimento adeguato.

A spiegare l'assenza completa e incompleta in alcuni dell'orecchio musicale ovvero la sua perfezione innata o acquisita, si può pensare, in via ipotetica, alle fibre associative, che arricchiscono di sensazioni i rispettivi centri.

Questi neuroni associativi costituiscono la condizione più opportuna per esplicare il lavoro mentale, specie per le più elevate operazioni intellettuali. Discendendo nella scala dei vertebrati si vede parellelamente alla progressiva riduzione dell'intelligenza la scarsezza di queste connessioni, finchè nei pesci mancano del tutto (Edinger). Pare che la supremazia intellettuale sia più dovuta alla ricchezza delle ramificazioni dendritiche e cilindrassili che non al numero e volume delle cellule della sostanza corticale. In tal senso lo sviluppo delle facoltà mentali sarebbe in ragione diretta dello sviluppo e dell'estensione dei prolungamenti cellulari e loro collaterali e quindi delle connessioni e associazioni intercellulari della sostanza grigia corticale.

*
* *

Vediamo adunque le vie che deve percorrere un insieme di onde sonore nel nostro cercello perchè possa essere esplicato sotto forma di canto o rievocato a nostro piacimento. Il suono propagandosi per l'aria sotto forma di *onde sonore* viene accolto dal padiglione, giunge alla membrana timpanica, alla quale imprime un moto oscillatorio. A mezzo della catena degli ossicini, le terminazioni del nervo uditivo trasmettono lo stimolo al centro corticale dell'udito (*centro sensoriale acustico*, Tav. XIV, 1) ove si ha l'audizione semplice; da questo centro a mezzo delle fibre associative lo stimolo è trasportato nel centro ove vengono fissate le imagini acustiche dei rumori e dei suoni (2) e se invece sono parole, queste vanno nel centro di Wernike (*centro delle imagini ver-*

bali acustiche) e se infine lo stimolo è un succedersi melodico di note andrà a depositarsi nella sede della memoria musicale (3). Da qui l'armonia sale ai centri dell'intelletto (7) costituenti le stigmate del cervello umano dove la frase musicale viene elaborata, analizzata e interpretata e dopo essere rivestita degli indumenti che le spettano, per opera del centro del senso musicale (6) viene a seconda dei casi inviata ai centri di Broca o di Dejerine (*centro fonetico o delle imagini musicali motrici*). Questi due centri se sono stimolati con intensità mettono in azione i centri motori con cui si confondono e gli impulsi coordinati pei movimenti necessari al linguaggio parlato e a quello musicale, passano nella via motrice centrifuga cortico-bulbare e poi sulle vie periferiche vanno all'apparato fonico articolatorio per la relativa esecuzione.

Così questo apparecchio, che consta dell'apparato di fonazione (laringe); dell'apparato di articolazione (cavità orale, lingua, labbra, palato, velo); dell'apparecchio respiratorio che dà e regola la corrente aerea per la precisa produzione dei suoni esprime o esteriorizza il linguaggio parlato e fonico interno, ossia la parola e la musica immagazzinata nel nostro cervello. Dall'armonica cooperazione di questi congegni scaturiscono quelle variazioni nell'accento della frase melodica, nell'intensità, durata, modulazione, timbro e intonazione del canto che rappresentano le variazioni dell'emotività e dei sentimenti.

Torniamo dunque alla osservazione già fatta, del connubio fra centro del canto e della parola, in relazione anche con quello dell'udito. Su 206 casi clinici raccolti, in 46 non vi era *afemia di parola* e di questi 26 senza *avocalia*, in 21 con avocalia incospicua, poichè non avendo disturbi della parola non potevano tuttavia cantare. In 169 casi di afemia della parola 112 potevano cantare; in 57 l'afemia vocale era congiunta ad avocalia. Queste cifre dimostrano che il centro elevato della parola non è intimamente confuso col centro del canto, che quindi vi è un *centro vocale* distinto dal *centro del canto*.

Dove sia localizzato questo centro del canto possono dirci soltanto i reperti anatomici e clinici. Il fatto che in molti soggetti le turbe del parlare e del cantare si presentano insieme, sta a significare che i due centri debbono trovarsi vicini. Già dal punto di vista dottrinale possiamo pensare che il cantare sia una funzione più semplice e filogeneticamente e ontogeneticamente più primitiva del parlare; il canto istintivo è una semplice funzione fonatoria, mentre il parlare è una funzione più complicata delle labbra, della lingua, della faringe e della laringe; sebbene il canto artistico o coltivato metta in attività anche le labbra, la lingua, le cavitá nasali accessorie di risonanza e tutto l'apparato faringo-laringeo.

Nei casi con o senza avocalia, si vede interessato il territorio in avanti del centro di Broca. Qui bisogna ricordare che le corde vocali sono innervate bilateralmente, così che una lesione del centro laringeo motore in un emisfero non può distruggere completamente la sua funzione, la quale viene sostituita dall'altro. Inoltre al di sopra del nucleo dei movimenti delle corde vocali, che si trova nel bulbo, esiste un centro psichico di più alto valore, che regola i centri delle corde stesse d'ambo i lati e coordina in tal modo il canto musicale.

Di fronte ai casi di amusia del canto vi sono quelli di *amusia sensoria* o del senso della musica. I suoni musicali, i toni con oscillazioni periodiche eguali, vengono raccolti nella stera uditiva, che è posta nelle circonvoluzioni temporali. Sebbene vi siano dati contradditori, si può pensare che il centro sensorio acustico della parola sia separato dal centro acustico musicale. Si è portati a concludere che la concezione musicale venga in prevalenza determinata dal polo temporale sinistro; nella sua distruzione le circonvoluzioni dell'omonimo destro possono talvolta assumerne la funzione completa. Questa azione vicaria è sempre possibile da parte del polo sinistro, quando sia distrutto quello di destra. Gli ordegni centrali musicali sono dunque collocati in massima nell'emisfero cerebrale sinistro; essi presentano una chiara

analogia con i centri vocali, così che possiamo stabilire il seguente schema delle loro lesioni :

afasia	amusia
afemia motoria	avocalia
parafasia	paravocalia
agrafia	agrafia musicale
	aprassia musicale
	(amusia istrumentale)
sordità vocale sensoriale	sordità musicale
parafasia, aplasia amnestica	paramusia, amusia amnestica
cecità per lo scritto	cecità per le note.

Alcuni distinguono un'*amusia recettiva* o *sensoriale*, distinta in amusia sensoriale vera o uditiva e in alessia musicale; e un'*amusia espressiva o motrice*, distinta in amusia motrice vera (impossibilità di cantare), in amusia musicale (impossibilità di suonare) e in agrafia musicale. Con l'esercizio del canto un gran numero di afemici acquistano la capacità di pronunciare le parole cantando; quindi l'importanza di tale rieducazione precoce.

A tal punto è opportuno richiamare i dati anatomici relativi a Beethoven e a Donizetti. Lo Schwalbe ha osservato che in quattro grandi musicisti — Haydn, Beethoven, Schubert, Bach — le juga corrispondenti al giro temporale superiore erano molto spiccate. L'aumento del volume di tal regione a destra e a sinistra fu del pari riscontrato nei cervelli del celebre fisiologo, Helmholtz, uno dei fondatori della moderna acustica fisiologica, e del fisico Roberto Lenz. Anche nel cervello di Hans von Bülow i giri temporali superiori erano molto voluminosi.

Abbiamo dato uno chema duro, legnoso, su cui si può seguitare a costruire con l'indagine e la fantasia; queste, nei particolari, riescono lo strumento più efficace della nostra volontà scientifica, che serba il primo lievito dei fermenti diversi di quelle relazioni tra sostrato materiale e prodotto artistico, che hanno tanto fascino di mistero. Quel prodotto, incorporato nella esperienza interna del genio, si giova di una amorevole scomposizione plastica e formale; si tratta

di appassionatamente e pienamente riviverlo e proseguirlo. Il problema che lo sostiene è un problema non circoscritto, non finito ancora di porre, ma che continua a maturarsi in noi.

*
* *

L'orecchio musicale non è in relazione con lo sviluppo delle altre facoltà mentali; uomini di genio furono destituiti di qualunque senso musicale, il quale invece è molto sviluppato in deficienti. Esistono delle persone in cui vi è una vera *amusia sensoriale* congenita non modificabile.

I suoni musicali, con il loro movimento melodico e con la loro successione ritmica, rappresentano le sillabe e le parole del linguaggio musicale. Ora molti soggetti sono impervi a questo simbolismo: *agenesia* delle funzioni del simbolismo dei suoni, una *idiozia musicale*, una *amusia costituzionale*.

L'amusico completo nel sentire una melodia non intende che un rumore o dei suoni che si succedono senza legami di rapporti fra loro. La musica è per lui come un linguaggio straniero, le cui parole sono vuote di senso; egli non riconosce le *arie* e ogni brano musicale si risolve in un rumore sovente tormentoso.

Samuele Johnson chiamava la musica «il meno sgradevole dei rumori». Caterina II di Russia diceva: «Darei tutto per essere capace di apprezzare ed amare la musica; ma per me non è che rumore, null'altro che rumore». Napoleone I, sebbene valutasse i vantaggi della musica dal punto di vista militare, si lamentava che essa gli turbasse i nervi; non conosceva altro motivo — talora lo mormorava tra sè — che: «*Marbrouck s'en va-t en guerre*...».

Emilio Zola ebbe pochissimo senso musicale. Il filologo Max Müller confessava di non avere alcun senso di armonia, come altri non ha senso del colore. Il celebre storico E. T. Buckle non distingueva una cabaletta da un'altra, sebbene — come Macaulay — avesse memoria meravigliosa

per qualsiasi argomento. Byron era privo di orecchio musicale. La voce di Shelley era aspra, « da pavone », e il Tennyson non conosceva altra musica che quella delle parole.

La squisitezza sublime della sensibilità di tutte le classi di idioti per i suoni e i rumori ritmici è stata sovente rilevata. La musica è la più sensuale delle arti e però la vocazione di certi deficienti per essa meraviglia meno delle facoltà aritmetiche, talora così cospicue in calcolatori prodigiosi, per il resto veri paria dell' intelligenza. Uno degli esempi più famosi è dato dal negro *Tom il cieco*, nato in Georgia il 1849. Egli imparava prontamente a ripetere parole e intere conversazioni di cui non capiva una sillaba. Esprimeva i suoi desideri solo a mezzo di suoni inarticolati; ma riproduceva a perfezione ogni rumore si facesse intorno e recitava qualunque brano udisse, in greco, in latino, in tedesco. Suonava al piano squarci di musica per quanto intricati e difficili, dopo averli ascoltati una volta; riproduceva — nota per nota — l' improvvisazione di un altro. Si dice ritenesse a memoria cinquemila composizioni musicali.

Hélat, in *La folie lucide*, parla di una cieca-nata, fornita di gran talento musicale e di una voce soave e intonata; udito un' unica volta un brano, ne ricordava parole e note. Destò tanta curiosità che la visitarono e se ne interessarono Gérardy, Liszt e Meyerbeer.

Il Paris ricorda un idiota quindicenne incapace di parlare e di assimilarsi la più elementare educazione, il quale canticchiava con grazia e precisione numerose arie che ripeteva ogni giorno, sempre le stesse e nel medesimo ordine. Dagonet cita una ragazza idiota — figlia di distinti musicisti — che cominciò a parlare a nove anni, servendosi di un ristrettissimo vocabolario, ma che aveva notevoli attitudini alla musica tanto da ripetere subito al piano le composizioni udite. Morel ricorda un fanciullo idiota il quale, dopo tre o quattro tentativi tumultuari su un tamburo, fece tali progressi che fu nominato tamburino nella orchestra dell'asilo in cui viveva. Suo padre e suo nonno avevano coperto quel medesimo grado nell'esercito.

Gli idioti musicali hanno verosimilmente intatta e compiuta la percezione del movimento sonoro, dei riposi, delle riprese, della battuta e grossolanamente anche la percezione del ritmo. Molti di essi — e occorre avvertire che questi «mezzi uomini musicali» sono più numerosi di quanto non si creda — sanno ballare, avvertono il ritmo quando esso s'identifichi con una battuta.

Mancano invece della facoltà di assimilare connessa con l'istinto armonico e però tonale, con la capacità d'intuire la posizione e l'importanza reciproca delle note di una gamma: lo spirito non risponde, non consente alla percezione: questa è quasi come se non esistesse: passa oltre senza lasciar traccia.

Poichè, se il difetto consistesse, come talora accade, nell'attività del percepire, riuscirebbe facile educarli al ritmo, come si educano ciechi e sordomuti. E questo potrebbe farsi a traverso il ritmo della poesia, ritmo spesso da loro avvertito se anche non gustato, o, in caso di piena sordità ritmica, abituandoli a seguire con l'occhio, sul rigo, i movimenti manuali di un esecutore.

È evidente che le loro facoltà musicali, per quanto sviluppate, sono sempre di bassa sfera: esse consistono in una speciale *memoria auditiva* o in una singolare disposizione dell'organo vocale ad emettere suoni, o delle dita a impadronirsi della meccanica di uno strumento. Sentimento musicale veramente inteso, potere creativo non appaiono mai. Un fattore interessante è l'ereditarietà: di regola tali disposizioni superlative hanno sviluppo precoce e di frequente spariscono nell'adulto.

La base fisica di siffatti talenti deve consistere in una precoce perfezione dell'organizzazione di alcuni campi cerebrali e in un abnorme aggruppamento di elementi cellulari in dati centri nervosi. Nella patologia cerebrale sono descritti casi di consimili aggregazioni sotto il nome di *eterotopia della sostanza grigia;* ed è possibile che una conforme distribuzione ineguale sia la causa delle straordinarie abilità degli psicopatici sapienti.

***

Il celebre neurologo P. J. Moebius nel suo libro *Ueber Kunst und Kunstler* (Berlin, 1901) tende a una riesumazione della frenologia partendo dal principio da cui prese le mosse il Gall (1769) e spesso giunge alle stesse conclusioni; ma sostituisce alle argomentazioni del suo predecessore un ragionamento più convincente, conforme alle nuove conquiste della scienza.

Studiando il talento artistico, il Moebius lo spiega con l'ammettere, in coloro che ne sono dotati, una « facoltà primitiva e fondamentale », una specie d'istinto artistico diverso dagli altri istinti, intorno alla cui origine la psicologia sa dirci nulla: « noi non possiamo far altro che avanzarci sino alla porta dell'anima, dalla quale vediamo uscire una forza elementare: noi osserviamo gli effetti di questa forza, ma ciò che sta dietro la porta ci rimane nascosto ».

Secondo Moebius le facoltà artistiche si riducono a cinque: quella delle *arti figurative,* della *musica,* della *mimica*, della *poesia* e quella della *meccanica* consistente in una particolare attitudine a costruire istrumenti o nuovi oggetti. Queste facoltà non possono essere decomposte in altri elementi, sono distinte l'una dall'altra e però a ciascuna deve corrispondere, nel cervello, un organo distinto. « Poichè oggi nessuno scienziato nega che alle varie funzioni dello spirito corrispondano, nel cervello, organi diversi e sarebbe assurdo pensare che tutto l'encefalo presieda a bisogni naturali indipendenti l'uno dall'altro; alle facoltà artistiche, come a quella del linguaggio e del movimento, debbono presiedere speciali regioni cerebrali ».

In tal modo Moebius conduce a riconoscere la legittimità di una localizzazione delle facoltà artistiche, quale la intendeva Gall. Quanto al *senso musicale*, la teoria di quest'ultimo sarebbe confermata dalle recenti ricerche: la sede di questo senso, nel *bernoccolo* un po' al di sopra della tempia, che i frenologi gli assegnano, è appunto quella che gli spetta: il Gall ne constatò la presenza in tutti i crani

di musicisti della sua collezione e il Moebius avverte che esso si trova pronunciatissimo nella famosa maschera di Beethoven, presa vivente il grande musicista.

Circa la facoltà delle arti figurative, il suo indizio sarebbe dato dalla distanza fra la radice del naso e l'angolo interno dell'occhio. La facoltà della meccanica si riconosce da una conformazione particolare del cranio nel quale sopratutto a sinistra la fronte si avvalla verso la regione temporale.

Moebius non pretende che in tutti gli artisti debbano di necessità trovarsi queste protuberanze, nè crede che le loro dimensioni rivelino un grado più elevato del rispettivo talento, poichè le facoltà risiedono nel cervello e non nell'ossatura del cranio; ma afferma che quasi sempre le regioni craniensi indicate da Gall si trovano in vicinanza immediata delle zone del cervello nelle quali sembra abbiano sede le varie virtù artistiche.

Paul Sohn di Charlottenburg, in uno studio sulla forma del cranio nei grandi uomini, ha rilevato che tutti i sommi musicisti, indipendentemente dalla razza e dalla nazionalità, posseggono teste somiglianti dal punto di vista della conformazione, il che lo ha portato a concludere che quello che chiama il *centro dei suoni* del cervello abbia spiccata influenza nel modellare l'ovoide cranico. Nel segnalare la somiglianza che sotto tale aspetto si riscontrano nelle teste di Wagner, di Schumann, di Beethoven e di Riccardo Strauss egli osserva che così notevole affinità non può essere accidentale: essa dimostra l'esistenza di un principio direttivo che presiede alla formazione della testa musicale. La *testa musicale* tipica è quella di Beethoven: questo interessantissimo tipo craniologico presenta nel modo più evidente le proprie caratteristiche, fra cui più notevole la larghezza del cranio nel senso orizzontale. Nei grandi musicisti gli occhi sono piuttosto lontani l'uno dall'altro, il naso è largo, la bocca grande e mobile, il mento largo.

Dal punto di vista artistico queste teste non sono belle, perfino la testa titanica di Beethoven è esteticamente deficiente. Nell'insieme, la sua conformazione si allontana troppo

dalle proporzioni che caratterizzano il tipo della bellezza classica. Nella conformazione fisica della testa e del viso dei grandi musicisti vi sarebbe — secondo il Sohn — un che di mostruoso, che richiama al pensiero la testa del leone e della sfinge.

I musicisti sono schiavi del loro senso del suono ed è ciò che li rende tanto nervosi ed eccitabili. La nota principale del senso musicale sta in ciò, che l'eccitamento psichico si scarica per una via diversa da quella che è propria dell' uomo ordinario. Il linguaggio dei musicisti è la musica. Ridono e piangono a traverso il centro dei suoni, che in loro ha predominio.

Questo centro, sviluppandosi gradatamente, foggia il cranio e le fattezze del volto in tal guisa che il musicista diventa un essere eccentrico, anormale, bizzarro, diverso dai suoi simili, sia per la sua conformazione fisica, sia per le sue attitudini intellettuali. Ma il Sohn soggiunge che genio musicale non significa degenerazione: « l' intero organismo del musicista è conformato in modo molto diverso da quello del semplice neuropatico. Osservando molti ritratti di musicisti, alcuni dei quali furono oltremodo brutti, in nessuno trovo segni di degenerazione ».

***

Se è vero che il genio musicale è un prodotto dell'atavismo, il residuo di un'epoca in cui gli uomini esprimevano le loro idee per mezzo dei suoni più o meno inarticolati, bisogna concludere che nella conformazione del tipo musicale vi sia un elemento di barbarie primitiva. La fronte poderosa di Beethoven, la grande forza della sua mano rendono probabile l' ipotesi che il genio musicale abbia un carattere atavico e derivi da un'epoca in cui le emozioni umane si esprimevano non con la parola, ma col gesto, con la mimica, con la danza e col canto.

Moebius non incorre nell'accusa che fu già mossa al Gall: di negare all' uomo ogni personalità, riducendo la nostra vita morale a una semplice combinazione di istinti irresi-

stibili; i nostri sentimenti artistici risultano da impulsi innati, ma non per questo viene diminuita la coscienza che noi abbiano della nostra personalità. Questi istinti, per quanto forti, lasciano un campo abbastanza ampio alla libertà e alla volontà personale.

In una parola il senso artistico, dato che esista, dà all'individuo la possibilità di dipingere, di comporre della musica, allo stesso modo con cui i nostri occhi ci offrono la possibilità di vedere; ma resta la questione di dipingere o di comporre *bene;* e queste sono cose estremamente difficili, che non possono essere insegnate nè dalle protuberanze del cranio, nè dall'eredità. La frenologia dell'avvenire sposterà forse il mistero della creazione artistica, ma non riuscirà ad eliminarlo: lo comprese già il Goethe, il quale diceva che, per quanto lungi si possa giungere nell'analisi del talento musicale, « un'apparizione come quella di Mozart rimarrà sempre un miracolo ».

Sebbene sia avvenuto un innegabile perfezionamento nei nostri organi del senso visivo e acustico, specie nei loro ordigni centrali — e lo documenta il Morselli nella sua opera *L'uomo secondo la teoria dell'evoluzione*, in cui afferma che nuove attività funzionali si specificheranno nel cervello umano relative ad una più nitida ed estesa percezione delle vibrazioni sonore, poichè « nelle attuali condizioni di vita le sensazioni acustiche si sono fatte quasi preminenti su quelle visive » — dobbiamo ammettere che l'uomo primigenio possedesse quest'organo abbastanza sviluppato: dal fatto che i popoli primitivi non hanno che una musica rudimentale non si può dedurre che fossero privi di disposizioni musicali.

Vi sono molti argomenti per sostenere che un tempo l'orecchio esterno dell'uomo, molto più sviluppato che non sia oggi, fosse mobile come quello del cavallo. La cartilagine del padiglione auricolare quale la vediamo ora rappresenta un rudimento delle antiche forme; così sono ridotti allo stato rudimentale gli otto muscoli destinati a comunicarle il moto. Con l'immobilità si è ottenuto di seguire una successione di suoni, meglio che se l'orecchio fosse mobile

come l'occhio. Quando tendiamo il primo a un oggetto risonante, il nostro interesse è tutto diretto ad afferrare i suoni che vengono uno dopo l'altro, così come quando ascoltiamo un discorso. Noi udiamo suoni simultanei, ma la caratteristica predominante della nostra percezione sta nel fatto che la loro varietà è data in una successione.

Due importanti forme speciali assunte dalla successione dei suoni sono il linguaggio articolato e la musica. Il primo è caratterizzato da una successione di suoni; basta riflettere in quale misura la vita intellettuale dipende dalla parola per valutare l'enorme vantaggio che deriva dallo sviluppo della facoltà di percepire i suoni successivamente invece che simultanei.

Di eguale valore — il suo significato per l'uomo primitivo dev'essere stato grande, se, come suppone Darwin, la parola deriva da gridi musicali — è l'apprezzamento della musica, in quanto questa ci dà una melodia. Anche tale valutamento dipende dalla percezione di successione; l'occhio è colpito da una combinazione di colori nello spazio, l'orecchio da una serie di suoni. La perdita della mobilità dell'orecchio ha determinato una valutazione più completa del succedersi dei suoni, diventando così un fattore importante nello sviluppo sociale, intellettuale ed estetico che ha tenuto dietro all'uso del linguaggio e della musica.

***

Numerosi fatti attestano che le disposizioni musicali superiori che noi, civilizzati, possediamo, riposano su un aumento graduale di quel senso che non esiste come facoltà formata indipendente, ma è antichissimo attributo dell'uomo, fondato sullo sviluppo del suo organo dell'udito. Prove sicure mostrano l'esistenza nei popoli primitivi di disposizioni musicali suscettibili dello stesso sviluppo delle nostre e che restano sconosciute, perchè ciascun individuo isolato non può esercitarle, a cagione del grado inferiore in cui si trova la loro musica.

Alcuni negri sono giunti a intendere la nostra musica

più elevata. Brindes y Salas, un negro di Cuba, ha percorso l'America e l'Europa come violinista: egli non aveva soltanto tecnica e orecchio finissimo, ma era dotato per la musica in modo meraviglioso. Il suo giuoco era quello di un artista. Possedeva senso musicale pari a quello dei nostri migliori esecutori e non si può obiettare che i suoi ascendenti vivessero da secoli sotto l'influenza europea; lasso di tempo breve per sviluppare una regione del cervello, e il livello della musica che penetra fino ai negri delle piantagioni cubane non è certo elevato.

Una società di negri, detta dei «cantori del giubileo», ha meravigliato l'Europa nel 1887 con il suo canto a quattro voci, che non lasciava dubbi circa le disposizioni della razza per la musica. Il *rag-time* e il *jazz-band*, danze in voga in tutto il mondo, sono d'origine negra e ricordano le selvagge fanfare delle tribù di Unyoro e di Uganda. La celebre cantante di Chicago, Maria Solika, che riscosse frenetici applausi dai pubblici di Londra, di Parigi e di Berlino, apparteneva alla razza nera. I pianoforti meccanici furono inventati da Dickinson, un negro di New Yersey.

Troviamo pure fra noi numerosi musicisti straordinariamente dotati o compositori celebri, che nacquero in famiglie rimaste estranee alla vita musicale del loro tempo, i quali vissero in ambienti in cui potevano al più sentire dei canti popolari: Palestrina nacque da contadini; il musicista compositore e teoretico J. J. Fux (1660-1741), autore del *Gradus ad Parnassum* — accennato da Beethoven in una lettera a Schott, 24 febbraio 1824 — da un bracciante; Cimarosa da un lavandaio; Bach da un mugnaio; Verdi fra i campi da un modesto oste.

Ora, il fatto che gli appartenenti a razze primitive e figli di contadini possano attingere le più alte sfere della musicalità prova che il senso musicale risiede da tempo immemorabile nell'uomo.

***

Dallo svolgimento storico della musica e dal suo esercizio non può aumentarsi che il lato direi esteriore e pra-

tico della musicalità di un popolo. Se oggi siamo in grado di fare della musica di ordine superiore a quella che componevano gli uomini primitivi, avendo raggiunto la finezza meravigliosa con cui la nostra melodia lirica e sinfonica eccita la gamma delle sensazioni umane e le disegna con sfumature sottili, ciò dipende dal fatto che noi, per comprendere o per fare tale musica, abbisogniamo di molte cose: di un apparato musicale nella sfera auditiva, condizione primordiale e indispensabile, di un'anima delicata, impressionabile e artisticamente sviluppata, infine di tenace lavoro individuale. Queste doti sono il portato della matura civiltà ed educazione dei popoli; soltanto in seguito a questa intelligenza raffinata e superiore ottenemmo la musica affettuosa tragica affascinante, corrispondente ai moti dell'animo nostro.

Anche in eventi recenti si vede come il bisogno estetico proietti nella coltura di un popolo certe intime, insoddisfatte esigenze.

Fra le leggi e le usanze ridicolmente feroci che Gustavo Wasa abolì quando nel 1623 salì sul trono di Svezia era quella che non solo bandiva i musicisti dal regno, ma dava facoltà a qualsiasi cittadino di ucciderli ovunque venissero incontrati. L'assassinio era considerato un semplice scherzo: l'uccisore era obbligato di dare all'erede del morto un paio di scarpe nuove, un paio di guanti e un vitello. Gustavo Wasa abolì questa legge barbara e infame, introdusse nella Svezia l'arte della danza, fino allora sconosciuta e istituì un'orchestra reale, dando frequenti balli nelle sale del suo palazzo. Gli svedesi presero così sempre maggiore amore per la musica e nel 1772 Gustavo III fondò l'Accademia di musica.

Così, come ultima eco forse di una serie innumerabile di esperienze e di tentativi degli antenati e delle generazioni che precedettero nelle vicende del tempo e suffragati per lungo ordine di anni in una latente inquietudine formativa, balza infine un uomo sovrano, cosciente fino al tormento, stupendamente vivo, quale un Beethoven. La vita trasparisce in questo perfetto tipo d'arte come dall'interno

d'un prisma potente che la rompe e ricompone in pure linee di forza. L'intelligenza musicale diffusa diventa sua seconda natura, spontaneità, immediatezza, sublime inconscio della creazione, sorge ed emerge dalle profondità inconsapevoli; dalle tenebre dello spirito, dalle energie segrete, informulate, inespresse affiora un *io* articolato, completo, attuale, eminente. In un paese « ove la musica è divenuta un bisogno nazionale » (lettera a von Mosel, 1817), Beethoven è una forza viva, appulcro vitale, nerbo all'arte.

***

Ancora un altro fatto a conforto dei nostri asserti. Gli ebrei non hanno cominciato che nel secolo XVIII a prender parte allo sviluppo musicale con grandi compositori, da Meyerbeer a Mendelsohn, da Moscheles a Feliciano David. Essi non avevano avuto occasione di praticare la musica di ordine superiore, nel periodo in cui essa era legata al rito cristiano; l'introduzione della musica nel culto israelita è istituzione moderna, quantunque il senso musicale sia diffuso fra gli ebrei, così che sono stati capaci di contribuire mirabilmente allo sviluppo ulteriore dell'arte. Ciò prova come il senso musicale sia latente nell'uomo da tempi remoti e che può essere risvegliato e perfezionato.

Il popolo ebreo nell'antichità ha precorso i coevi nel considerare la musica da un punto di vista emozionale e spirituale. Se si considera l'Antico Testamento quale espressione delle più elevate concezioni e aspirazioni di quel popolo, appare evidente che la musica fu l'arte che meglio d'ogni altra si prestò a esprimere i moti dell'animo. Per gli Ebrei arte e religione erano sinonimi; e l'ebreo come artista era più disposto a dare forma agli intimi e profondi sentimenti della sua anima, che a comprendere la bellezza del mondo esteriore o del corpo umano. Per un popolo così mistico e portato all'indagine psicologica la pittura e la scultura non potevano rappresentare i mezzi tipici di espressione.

Nella lirica ebraica s'incontrano brani i quali presup-

pongono un accompagnamento musicale, e la musica che poteva colorire degnamente gli accenti appassionati di certi neumi ebraici come il *Canto dei Cantici* doveva aver raggiunto un alto grado riguardo alla concezione e alla tecnica. Nessun vestigio dell'antica melopea ebraica è giunto a noi, onde non è possibile istituire confronti. Comunemente si ritiene che non conoscesse l'armonia. Ma ciò appare dubbio, quando si pensi che in un passo della Bibbia si dice che per alcune cerimonie nel Tempio si adibivano 300 cantori accompagnati da strumenti musicali; in un altro si parla di 400 leviti che cantavano con l'accompagnamento di 200 strumenti. Non è possibile ammettere che queste masse vocali procedessero soltanto all'unisono.

Le origini della musica contemporanea non possono ricercarsi nell'antica civiltà classica: la concezione che della musica hanno i popoli moderni differisce profondamente da quella propria dei Greci e dei Latini e sotto molti aspetti si accosta a quella che ne avevano gli Ebrei.

I paesi che hanno dato una più ricca produzione musicale, quali la Germania, l'Austria-Ungheria, la Polonia, la Piccola Russia, sono fra quelli in cui la popolazione israelita è più numerosa. A giudicare dai ritratti, nelle fisionomie di Mozart e di Chopin si rilevano parecchie caratteristiche del tipo israelita. Si narra che quando Mozart fu presentato come un prodigio a Maria Antonietta essa esclamò: « Un genio non deve essere ebreo ». Chopin pare discendesse da una famiglia Szopen o Szop, nome frequente fra gli Ebrei polacchi.

Beethoven e Wagner presentavano il tipo spiccatamente semitico. Fino a quattordici anni Wagner portò il nome di Geyer e correva voce ch'egli fosse figlio dell'ebreo Geyer, poeta, pittore, compositore e attore, il quale sposò in seconde nozze la madre dell'autore del *Tristano e Isotta*.

Il nome di Strauss è di origine ebraica. Berlioz proveniva da Grenoble e i filologi ritengono che la desinenza *oz* di molte famiglie del sud della Francia sia d'origine moresca o saracena. In Inghilterra, prescindendo dalle regioni abitate da popolazioni di ceppo celtico, i principali centri

musicali sono il Lancashire e lo Yorkshire, in cui risiedono molte famiglie di religione ebraica o che portano nomi semitici.

Tuttavia, come molti circoncisi non presentano attitudini spiccate per la musica, non esiste un'arte di tipo giudaico. Ciò si deve alla virtù propria degli ebrei, di adattarsi all'ambiente sociale nel quale vivono; un semita può con meravigliosa facilità diventare italiano o francese, tedesco o inglese. Così nel campo musicale i compositori ebrei appartengono al paese in cui sono nati o a quello in cui vissero più a lungo. Meyerbeer diede alla grande opera francese l'impronta che conserva tuttora; chi ascolta una composizione di Saint-Saëns non esita a riconoscere i caratteri della musica francese; Mendelssohn scrisse oratorî intonati allo spirito del cristianesimo come è inteso dai protestanti; Rubinstein compose della musica di scuola russa.

*
* *

Quando Weissmann afferma che la musica è invenzione che non poteva raggiungere l'attuale altezza che a poco a poco, determina il tratto che segna più profonda differenza fra uomo e animale: l'uomo possiede una tradizione, perfeziona e aumenta le sue produzioni, trasmettendo ciò che aveva acquistato alla generazione successiva. Mentre negli uccelli canori il canto della propria specie è innato nella sua organizzazione, anche quando non è stato insegnato, la lingua dell'uomo non esiste come facoltà tutta preparata nella sua natura fisica, ma solo come manifestazione possibile, che non si produce che nel caso in cui l'individuo resti in comunicazione con quelli che esistevano prima di lui. Per questo non vi è una lingua umana universale, ma centinaia di lingue di cui ciascuna ha la propria storia, il suo punto culminante e la sua discesa; per questo le arti, le lettere ed ogni manifestazione degli uomini appare come il frutto indipendente di ciascun uomo isolato. Tutto ciò non esisterebbe se l'uomo non possedesse sugli animali la risorsa di trasmettere ai discendenti la sua eredità spi-

rituale in modo che questi ne profittino, ponendosi da principio nella posizione conquistata dalla generazione precedente. E però gli è possibile riprodurre, in tutti i campi dell'attività intellettuale, il lavoro degli antenati e di continuarlo per lasciare a sua volta ai discendenti il risultato delle esperienze e delle conoscenze acquistate durante la propria vita.

Se noi risolviamo oggi dei problemi più difficili di quello che si facesse al tempo di Aristotele, ciò non dipende — osserva Weissmann — dal fatto che la facoltà di comprensione del cervello umano o la finezza del dono di osservazione siano aumentate, ma da che i nostri antenati ci hanno preparato la soluzione di problemi d'un ordine piú elevato e ci hanno fornito dei mezzi migliori per osservarli. Oggi una folla di giovani chirurgi esegue delle operazioni ardue, che un tempo erano di dominio soltanto dei grandi maestri.

Lo sviluppo della musica non deve attribuirsi a un vantaggio delle nostre disposizioni musicali; come la superiorità dei pianisti nostri su quelli del tempo di Mozart non può attribuirsi a un'aumentata abilità della mano. Le cause di questa differenza risiedono nel perfezionamento graduale del piano, effetto della tradizione che ha permesso di costruire su fondamenta poste da generazioni anteriori; nello sviluppo della musica per piano, nel progresso dell'arte di suonare; il trasmettersi di una tecnica perfezionata ha concesso al giovane artista di esercitarsi dall'inizio in vista di un fine tecnico più elevato. L'uomo oggi impara a servirsi di quell'istrumento contenuto in noi — col quale possiamo ripetere un brano di musica e farne della nuova — in un modo più efficace perchè vive in ambiente più coltivato e lo usa in esercizi di ordine più difficile. In tal concetto il senso musicale, come ogni capacità, è suscettibile di perfezionamento.

***

Occorre distinguere fra suono ed armonia. Così nel saggio su *Lenau e Leopardi,* A. Faggi riponeva il senso musi-

cale non nel sentimento del suono, ma in quello dell'armonia, che costituisce il vero *bello musicale*. Molti, i quali credono d'aver sentimento musicale, non hanno altro che sentimento del suono; il quale è naturale e perciò diffuso fra gli uomini, mentre il primo, essendo la musica un'arte, dipende da un'educazione particolare dell'orecchio e da attitudini che in alcuni possono mancare.

Il Faggi paragonava l'effetto dei suoni a quello degli odori, notando che alcuni risentono dalla musica presso a poco la medesima impressione che dagli odori: non si tratta di *sinestesi,* nè della fusione di sensazioni, ma come un olezzo, un profumo suscita una serie d'imagini, di ricordi e, per questa via, di sentimenti (onde il senso dell'odorato fu detto da Rousseau, *senso dell'imaginazione*); così una musica può mettere in vibrazione le fibre delle loro anime ed evocare una folla di ricordi, d'imagini, di sentimenti. Ma per questi potrebbe non esistere il vero « bello musicale », come non consta per nessuno il « bello olfattivo ». Tant'è vero che il canto del grillo, il suono di un organetto o della torre del borgo, il gracidìo della *rana rimota alla campagna* possono indurre lo stesso effetto, e fors'anche maggiore, di una pagina musicale. Leopardi dice che vi sono certe parole per sè stesse poetiche, che racchiudono nel suono e nel senso un sentimento di liricità: lontano, lontanare, invano, mai più... Provate a ripeterle con voce lenta, a occhi chiusi e a poco a poco la vostra malinconia metterà un singhiozzo su ogni accento tonico.

A carte 262 del primo volume dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* del recanatese si legge: « Distinguete suono e armonia. Il suono è la materia della musica come i colori della pittura, i marmi della scultura.... Lo stesso effetto naturale e generico della musica in noi non deriva dall'armonia, ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco, quando anche sia monotono. Questo è quello che la musica ha di speciale sopra le altre arti, sebbene anche un color bello e vivo ci fa effetto, ma molto minore. Questi sono effetti e influssi naturali e non bellezza: l'armonia invece è bellezza e sentimento e perciò effetto

dell'arte. Il piacere che ci dà il suono non va dunque sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto, dell'odorato.... La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per sè stesso un effetto più spirituale dei cibi, dei colori, degli oggetti tastabili... E tuttavia osservate che gli odori, in grado bensì molto più piccolo, ma pure hanno una simile proprietà, risvegliando l'imaginazione ».

La ragione principale per cui due sensi di natura e d'importanza così diversa — come l'odorato e il suono — producono press'a poco il medesimo effetto sull'imaginazione, sta in ciò che i suoni e gli odori sono capaci di comunicare una forte eccitazione ai nervi specifici e quindi ai centri, al cervello. Mentre la vista è un *senso chimico*, perchè le vibrazioni dell'etere (infinitamente minori per ampiezza e durata alle vibrazioni dell'aria) debbono subire sulla rétina trasformazioni chimiche come sulla lastra fotografica; il senso acustico è un *senso meccanico*, in cui i « tremori » dell'aria, rinforzati o ripercossi dai peculiari apparecchi che si trovano nell'orecchio, si comunicano come tali — come movimento o scossa meccanica — al nervo. Perciò a ragione si dice d'un suono che ci commuove: *mi fa tutto vibrare dentro.*

L'olfatto è un *senso chimico:* ma fu osservato dal Rousseau che esso, dando ai nervi un tono più forte, deve « agitare » il cervello, ond'è che per un momento ci anima e poi ci esaurisce. E la capacità eccitatrice dell'olfattorio si può argomentare anche dal bastare in ambienti vasti una quantità infinitesima di certe sostanze odoranti per procurare nel nostro sistema nervoso una viva eccitazione. Le persone esaurite sono particolarmente sensibili ai suoni e agli odori, possono riceverne commozione intensa e generale.

I suoni e gli odori possono adunque risvegliare il movimento delle imagini. Si potrebbero anche rilevare altre somiglianze fra queste due sensazioni. Mentre la luce viene dalla superficie, il suono e l'odore, per esempio quello dei fiori, paion venire dall'interno. Quando si parla della *voce delle cose*, se ne vuole indicare la loro espressione profonda,

come *profumo di un'anima* dice quello che v'ha in essa di più intimo e puro. Il linguaggio non possiede nomi generali e astratti per significare il profumo di una rosa, del giglio o della viola: ciascuno di questi odori sembra avere un rapporto individuale con l'oggetto che lo produce. Qualcosa di simile avviene nel campo delle sensazioni acustiche: il timbro o colorito è collegato allo strumento che produce il suono; il *la* d'un piano non è quello d'un violino o d'un flauto.

Ammessa questa distinzione fra suono e armonia, s'intende che molti presunti effetti estetici attribuiti alla musica, siano propriamente estra-estetici, dipendenti dall'azione fisica che il suono — come l'odore — esplica sul sistema nervoso. Così il Posdnicheff della *Sonata a Kreutzer* del Tostoi crede di parlare dell'effetto prodotto in lui dalla musica di Beethoven e invece non parla che dell'effetto indotto sui suoi nervi irritabili dalle vibrazioni sonore.

Per gustare veramente il bello musicale bisogna intenderlo, occorre comprendere i *rapporti dei suoni* — come per gustare il bello pittorico bisogna comprendere i *rapporti dei colori*. Essere un *tipo acustico* non vuol dire essere un *tipo musicale:* si può essere sensibili al suono, subirne la suggestione profonda, senza aver orecchio e intelligenza musicale.

Leopardi ben dice che il bello musicale consiste nella *connivenza dei suoni*. E allarga questo principio, affermando che il bello in genere si fonda nelle convenienze e nelle proporzioni delle cose tra loro, aggiungendo che l'idea di questi consensi s'acquista per *solissima assuefazione*. Se un fanciullo vede un naso più lungo di quello che è assuefatto a vedere, concepisce sùbito il senso della sproporzione, di una vera contraddizione con la propria abitudine e forma giudizio dello sproporzionato e del brutto. Come si raffina il gusto dei pittori, degli scultori, dei musicisti e degli architetti, degli scrittori? Col molto vedere e sentire di quei tali oggetti sui quali la scelta si deve esercitare, con l'esperienza, col confronto. Chi non è avvezzo a indugiarsi su opere di pittura non può giudicare del bello pittorico, chi

non è accostumato alla lettura dei buoni poeti non può giudicare dello stile e del bello poetico.

***

L'idea del bello adunque dipende, per via di raffronti e di comparazioni, dall'esperienza; non è *innata*, ma *acquisita*. Ma il Leopardi trascura che se non è congenita l'*idea* della bellezza, sono insite alcune condizioni fisiologiche dei nostri organi, che ci permettono di discernere il bello acustico e il bello ottico. Che certe combinazioni di suoni e di colori convengano e armonizzino, così da piacere al nostro orecchio o al nostro occhio, non dipende dall'assuefazione, ma dalla struttura dei nostri ordigni di senso. Per altro anche qui l'assuetudine potrebbe avere la sua parte; molti che difettano di senso musicale e di senso pittorico potrebbero, in qualche misura, esserne ravveduti, se la loro educazione fosse fatta dal principio con persone dotate di voce intonata e di gusto per i colori.

Ho detto che si può provare la suggestione del suono, senza avere un vero e proprio sentimento musicale. L'esito suggestivo dunque della musica sarà da considerarsi tutto come estra-estetico? E potremo, come taluno vuole, ritrovare nella suggestione l'apice del godimento artistico? Ma profondi effetti del *sub-gerere* derivano anche dall'olfatto, senso non pertinente alla categoria degli « estetici », cioè vista e udito. Inoltre la capacità suggestiva non è proporzionale al valore estetico di un'opera d'arte. Pierre Loti, riferendo l'impressione profonda risvegliata in lui bambino da un suo informe disegno, che aveva intitolato *le canard malheureux,* dice: « Io ho spesso notato che schizzi rudimentali o quadri freddi e falsi di colore possono impressionarci molto più che abili o geniali pitture, appunto perchè incompleti e guardandoli si è obbligati ad aggiungervi da noi stessi mille cose germinate dalle profondità inesplorabili dell'anima nostra, che nessun pennello potrebbe cogliere ».

Così un'armonia inspirata sull'ali vibranti ci trasporta

in una plaga ideale, pura, colorita, luminosa; per il nostro spirito fa da prodigioso estesiogeno, per un'anima eolia è un dolce balsamo alla tenerezza accorata; quando il destino batte alla porta e risuona con tragico ritmo, pare si mostri un nuovo mondo, a traverso la tragedia della malinconia e del dolore.

L'effetto suggestivo può rafforzare il risultato artistico, come appare da una bella pagina di ricordi d'infanzia del Loti: « Gaspare era un cagnetto tozzo, goffo, con due grandi occhi pieni di vita e di bontà amica. Non so come entrasse in casa nostra ove passò alcuni mesi, ed io l'amai teneramente. Una sera in una passeggiata invernale Gaspare mi lasciò. Pel momento mi quetai, ma col cader della notte il mio cuore tornò a serrarsi. Avevamo a pranzo un bravo violinista... I primi colpi del suo archetto, quando egli cominciò a far gemere un *adagio* desolato, furono per me un'evocazione di strade nere di boschi, di folte tenebre in cui ci si sente abbandonati e perduti: poi vidi Gaspare errare sotto la pioggia, a un bivio sinistro, e, non orientandosi, prendere una via sconosciuta per non tornar mai più. Mi vennero le lacrime agli occhi, mentre il violino continuava a lanciare nel silenzio il suo triste appello, a cui rispondevano in me, dal fondo, visioni che non avevano più forma, più nome, più senso ».

La suggestione, essendo una sequela naturale del suono, può essere adoperata dall'arte a scopo di bellezza. Ma essa varia da individuo a individuo, da un momento a un altro, secondo le disposizioni dell'animo e anche del corpo. E che cos'è infine la suggestione? È un particolar modo di agire di una impressione sul corso delle nostre imagini, per cui si risvegliano non quelle che sono alla superficie, ma quelle che dormono negli strati più reconditi dell'anima e si ricollegano con i nostri sentimenti più vibranti. I suoni e gli odori sono fra le sensazioni che esplicano maggiore azione incube sulla nostra imaginazione; e i primi hanno le particolarità di suggerire le idee più profonde, più metafisiche, direi quasi, che si ricollegano con la natura intima e arcana di noi stessi e di tutti gli esseri della natura. Qui sta la

Einladung

zu

Ludwig van Beethoven's

Leichenbegängniss,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags Statt finden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begibt sich von da nach der Dreyfaltigkeits-Kirche bey den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

A. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tod. Haslinger's Musikhandlung vertheilt.) Gedruckt bey Anton Strauß.

Manifesto per la morte di BEETHOVEN

Monumento di BEETHOVEN a Vienna

superiorità del suono, e perciò Schopenhauer pose la musica all'apice dell'arte, come quella che ci fa sentire un palpito dell'assoluto reale, ma inaccessibile al nostro sguardo.

Di questa si può dire quello che Alessandro Manzoni diceva della fede: che dà ognuno, il quale le si accosta con cuore semplice e puro, tutto ciò che gli bisogna. Il libro, la statua, il quadro richieggono coltura e maturità di pensiero; alla musica, per elargire i balsami del suo miracolo, non occorrono che anime docili. Ella discende in quanti vengono a lei; e a ciascuno dispensa — prodiga e liberale donatrice — il beneficio degli oblii puri e risanatori.

Per tutti l'orchestra moltiplica il suo potere: nel vasto insieme di sonorità, delle quali consta la favella del più complesso fenomeno d'arte, l'insieme fonico dell'orchestra animata, le serie innumeri di suoni si alternano e si fondono a render sensibili e marcati caratteri ed affetti, di guisa che l'interiore forma si ripercuote all'esterno come gradevolissima eco. E l'emozione dei mille ascoltatori intenti e rapiti pare che accresca ancora l'arcana potenza del suo fascino. Quando il tempio è pieno di musica — come si legge in alcune pagine del *Consuelo* di Giorgio Sand — giunge un momento splendido in cui la sinfonia non è più soltanto l'opera di colui che l'ha concepita e di coloro che la fanno rivivere; ma diventa l'opera di tutti quelli che l'ascoltano.

« Ogni mille anni, ogni duemila anni sorge dalla profondità del popolo un inno e si perpetua... Se ogni rinascita d'una gente nobile è uno sforzo lirico (ha dettato in uno Statuto, Gabriele d'Annunzio), se ogni sentimento unanime e creatore è una potenza lirica, se ogni ordine nuovo è un ordine lirico nel senso vigoroso e impetuoso della parola, la musica considerata come linguaggio rituale è l'esaltatrice dell'atto di vita, dell'opera di vita ».

E in quell'istante di saturazione psichica, il ritmo arricchisce il suono semplice di una miniera inesauribile di energie, ingigantisce la somma totale delle vibrazioni apportate al nostro sentire, reca nell'elementare della musica la varietà, l'ordine, la bellezza, la vita; allora la religione musicale diviene veramente degna della religione mistica, per-

chè la visitatrice delle anime scende a cercare in noi quello che v'è di doloroso per consolarlo, che v'è d'eterno per esaltarlo, che v'è di piccolo e di basso per ingrandirlo e per innalzarlo; e dentro le durezze della nostra vita quotidiana cerca il segreto delle lagrime che sgorgano temperate di un'arcana dolcezza pietosa. Nei canti più belli di questa amica confidente di tutte le ore, l'anima nostra trova quel divino sorriso arcaico e doloroso che Omero ha visto errare sul volto inquieto di Andromaca . . .

BIBLIOGRAFIA.

S. Baglioni, *I bisogni estetici* (Rivista di Psicologia, 1914, n. 4).

— *I fondamenti fisio-patologici dell'estetica musicale* (Riv. di psicologia appl., VI, 1910).

— *Contributo alla conoscenza della musica naturale. Ricerche di analisi acustica su alcuni strumenti di popoli naturali* (Atti della Soc. romana di Antropologia, XV, 1910).

F. Berger, *The music is langage* (Monthly Musical Record, 1920).

G. Bilancioni, *La laringe e il sistema nervoso cerebro-spinale. Fisiopatologia e clinica*, Roma, 1919, vol. di pag. 463.

Binet et Courtier, *Influence de la musique sur la respiration, sur le coeur et sur la circulation capillaire* (Revue scientifique, 27 febbraio 1897).

A. Camiolo, *Esthétique musicale*, Paris, Hengel.

— *Essais sur les lois psychologiques de l'intonation et de l'harmonie expliqués les comparaisons des mouvements et des rythmes vibratoires*, Caltanissetta, 1913.

R. Cecca, *Considerazioni intorno al c. d. «orecchio musicale» basate sull'intima struttura del sistema nervoso centrale* (Arch. ital. di otologia, XII, 1902, 273).

O. Chilesotti, *L'evoluzione della musica. Appunti sulla teoria di Herber Spencer* (Riv. Mus. ital., V, 1898, 559).

J. Combarieu, *L'expression objective en musique* (Revue philosophique, I, 1893, 140).

— *La musique; ses lois; son évolution*, Paris, Flammarion, 1907.

C. H. Cornill, *La musica nell'antico testamento* (Conferenze e Prolusioni, II, 1909, 296); sullo stesso argomento si veggano: R. Wagner, *Il Giudaismo nella musica*, «Riv. Mus. ital.», IV, 1897, 95; A. Gastoué, *La Tribune de St. Gervais*, 1919-1920.

L. Dauriac, *Études sur la psychologie du musicien* (Revue philos., 1893, 449, 595; 1895, 31, 258; 1896, 1, 155).

— *Essai sur l'esprit musical* (Revue de l'hypnot. et psych. physiol., 1904-5, XIX, 374).

DECORSE, *Psychologie coloniale: la musique chez les noirs* (Revue mod. de méd. et de chir., 1905, III, 251); sullo stesso argomento si veggano: N. CURTIS-BURLIN, *Negro Folk-Songs*, New-York, Schirmer, 4 vol.; E. FERRERO, *La musica dei negri americani* (Riv. Mus. Ital., XIII, 1906, 391).

L. DESTOUCHES, *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels*, Paris, 1899.

G. C. FERRARI, *Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale* (Riv. Mus. Ital., IV, 1897, 328).

— *Primi esperimenti sull' imaginazione musicale* (Riv. Mus. Ital., VI, 1899, 159).

M. GANDILLOT, *Sur le langage musical*, London, 1912.

B. GRASSI-LANDI, *Genesi della musica* (Riv. Mus. Ital., VI-VII, 1899-1900).

M. GRIVEAU, *Le sens et l'expression de la musique pure* (Riv. Mus. Ital., I, 1894, 712).

C. R. HENNING, *Die Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Barth, 1897.

S. E. HENSCHEN, *Ueber aphasie, amusie und akalkulie* (Klinische und anatomische Beiträge zur Pathologie des Gehirns, Stockholm, 1920).

J. INGEGNIEROS, *Le langage musical et ses troubles histériques*, Paris, Alcan, 1907.

E. JENTSCH, *Musik und Nerven*, Wiesbaden, Bergmann, 1905.

A. KNOBLAUCH, *On disorders of the musical capacity from cerebral disease* (Brain, LI, 1890).

J. M. LAHY, *L'emotion musicale et les idées associées* (Riv. Mus. Ital., XI, 1904, 77).

P. MENTZ, *Wirkung akutischer Sinnesreize auf Puls und Athmung* (in Wundt's Philosophische Studien, XI).

M. L. PATRIZI, *Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo* (Riv. Mus. Ital., III, 1896, 275).

— *Il piacere e il dolore della musica* (in *Nuovi Saggi di Estetica e di Scienza*, Recanati, Simboli, 1916).

H. PFITZNER, *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*, München, 1920.

M. PILO, *La poesia e la prosa della musica* (Riv. Mus. Ital., II, 1895, 672).

— *Estetica, Lezioni sul bello*, 2ª ed. con prefazione del Prof. E. Morselli, Milano, Hoepli, 1921.

C. POLI, *Le vie corticali del linguaggio in una semisorda* (Gazz. degli Ospedali, 1895, primo sem., 663).

M. PORENA, *Che cos'è il bello? Schema d'un'estetica psicologica*, Milano, Hoepli, 1905.

J. RENAUT, *La neurone et la mémoire cellulaire*, Lyon, 1898.

C. Richet, *Un cas remarquable de précocité musicale* (Ann. d. sc. psych., 1900, X, 324).

U. Riemann, *Les elements de l'esthétique musicale*, Paris, Alcan, 1906.

G. Roncaglia, *In difesa dell'espressione sonora* (Riv. Mus. Ital., XVI, 1909, 616).

S. S. Salaghi, *Le armonie nella musica moderna*, Bologna, Tip. Gamberini e Parmeggiani, 1917.

J. Schreyer, *Von Bach bis Wagner. Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens*, Dresden, Pierson, 1903.

H. Spencer, *The origin of music* (Mind, 1890, XV, 449).

H. Starke, *Physikaliscke Musiklehre*, Leipzig, 1908.

E. Tanzi, *Sopra alcune leggi biologiche dell'estetica musicale* (Psichiatria, Napoli, 1886, IV, 199-201).

— *Cenni ed esperimenti sulla psicologia dell'udito* (Riv. di filosofia scientifica, dic. 1891).

F. Torrefranca, *Le origini della musica* (Riv. Mus. Ital., XIV, 1907, 555).

N. Vaschide et J. Lahy, *Les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique* (Riv. Mus. Ital., IX-X, 1902-1903).

L. A. Villanis, *Saggio di psicologia: il moto nella musica*, Torino, Lattes, 1903.

F. Weinmann, *Zur Struktur der Melodie* (Zeitsch. f. Psychol. und Physiol. d. Sinnesorg., 1904, XXXV, 340).

A. Wolfenstein, *Das musikal worth und neue poesie* (Melos, 1920, n. 15).

VIII.

Le ampie riflessioni e discussioni che occupano le pagine precedenti non avevano soltanto lo scopo d'indagare la natura e il meccanismo del fascino dell'arte musicale, ma volevano costituire una preparazione metodica del lettore a intendere il mirabile problema dell'ideazione artistica nel Beethoven. Basta meditare un poco sul problema, che sembra enigmatico, del fatto che il musicista sommo era sordo, cioè non poteva derivare che dall'intimo dell'anima sua la folla delle sue figurazioni musicali, per riconoscerne l'interesse e la profondità.

Chiuso nel suo intimo, circondato da un profondo silenzio egli si rivaleva del senso perduto con *l'audizione mentale dei suoni;* le sue sinfonie sono i poemi musicali di un mondo tutto proprio, ricostruito con i ricordi della puerizia e dell'adolescenza e condotti al limite estremo della perfezione dal suo genio. E le luci per lui si mutavano in suoni e alcuni squarci sembrano delle visioni di sole; gli « adagi » ci presentano le più belle scene di una natura superba; così il maestro traduceva in impressioni uditive il grande quadro offerto dai tramonti e dalle albe, dalle foreste e dalle valli.

Riccardo Wagner nella sua lettura commemorativa ne ha accennato: « Per quanto difficile possa esserne l'impresa, noi crediamo che il metodo più sicuro per spiegare l'essenza

della musica in quanto arte, consiste nel considerare il modo di creazione del musicista ispirato. Per molte ragioni deve procedere ben altrimenti dagli altri artisti: in questi, la creazione deve essere preceduta da una contemplazione pura, liberata dalla volontà, identica a quella che l'opera d'arte dovrà poi provocare sul semplice spettatore; mentre non appartiene al musicista l'elevare, con la contemplazione pura, l'oggetto fino all'idea. La sua stessa musica è un'idea del mondo, che in essa viene rappresentata immediatamente dal suo essere; invece, nelle altre arti, quest'essere non si giunge a rappresentarlo che col mezzo della conoscenza. Mentre nell'artista della forma la volontà *individuale* è ridotta al silenzio dalla pura contemplazione, nel musicista essa si desta come volontà *universale,* e, come tale, sopra ogni contemplazione, si riconosce propriamente conscia di sè. Di là, dunque, le condizioni molto diverse del musicista che concepisce e dell'artista plastico che abbozza, di là gli effetti molto diversi della musica e della pittura. Qua la calma più profonda; lì, la più alta eccitazione della volontà: in altre parole, qua la volontà è considerata nell'individuo preso come tale, e impigliata dunque nell'illusione che essa differisca dall'essenza delle cose esistenti fuori di lei; lì, nel musicista, la volontà si sente subito *una* sopra tutti i limiti dell'individualità, poichè, a traverso l'udito, è aperta la porta per cui il mondo penetra in lei ed ella in lui.

« Questa sommersione di ogni limite del mondo fenomenico deve necessariamente provocare nel musicista inebriato un'estasi senza simili. In tale esaltamento la volontà si riconosce per onnipotente, poi che non s'è ritirata muta dinanzi alla contemplazione, ma altamente annuncia sè stessa, come idea cosciente del mondo ».

La sordità di Beethoven riuscì in tal senso efficace al compositore perchè la malattia non lo colse all'improvviso, ma procedette, peggiorando lentamente, fino ad avvolgerlo in un silenzio di tomba; egli sembra impersonarsi in *Alastor o lo spirito della solitudine* del poemetto di Shelley.

A misura che i piccoli rumori si estinguevano e quelli

intensi si attenuavano, egli esercitava il pensiero con maggior tenacia, così che, quando fu sordo del tutto — perduto con l'udito una fonte di diletto grande — quasi senza avvedersene aveva acquistata una facoltà di analisi straordinaria; quanto più il male rincrudiva, più il suo genio veniva in possesso di vigore fervido e veemente, fino a raggiungere altezze non superate. Beethoven si era a poco a poco creato un proprio mondo musicale, che nessun estraneo poteva invadere e manomettere. Per il maestro ogni sensazione acquistava forma armoniosa, quasi si transustanziasse.

***

Fra i processi passivi e primitivamente sensoriali del *linguaggio di recezione* e i processi attivi, con fine motorio, del *linguaggio d'espressione,* nella serie delle operazioni fisiopsicologiche s'interpongono i processi intermedi del *linguaggio musicale interiore,* che corrisponde all'ideazione musicale. Esso è costituito dalle sensazioni acustiche e visive obiettive, dalle associazioni che si stabiliscono fra questo materiale sensoriale e l'insieme dell'attività psichica e infine dalle imagini spontanee che si creano nella psiche individuale, e tendono — dopo questa elaborazione soggettiva — a esteriorizzarsi in espressioni muscolari, elementi vocali, istrumentali o grafici del linguaggio musicale d'espressione.

I due processi elementari e di conseguenza i due componenti fondamentali di questo linguaggio sono l'*intonazione* e l'*imitazione.* L'intonazione che precede di molto l'articolazione, è la qualità specifica e irreducibile della voce in ciascuna specie animale e, nell'individuo, di ciascun sentimento. Ogni specie animale ha inoltre il proprio timbro vocale, e, in tutte, l'espressione elementare di ogni sentimento ha pure un timbro vocale particolare.

L'intonazione, l'articolazione e l'imitazione dei rumori naturali costituiscono i componenti primitivi del linguaggio musicale. La prima si rivolge all'espressione spontanea e in seguito intenzionale degli stati passionali e a traverso il dovizioso complicarsi della musica ha avuto sempre la parte

dominante nell'espressione del pensiero musicale, determinando il sentimento della frase.

All'imitazione spetta l'espressione descrittiva delle situazioni del mondo esterno; essa, prima vocale, poi istrumentale, ha origini utilitarie, estetiche antichissime ed evoca, per mezzo d'imagini uditive, la rappresentazione mentale dei grandi concerti naturali: lo scatenarsi della tempesta, i mormorii della selva, il canto degli uccelli, i rumori della battaglia, il ritmo dei mestieri...

Questi due elementi, passionale e descrittivo, del linguaggio musicale sono suscettibili di combinazioni infinite che traducono meravigliosamente le reazioni dell'anima umana di fronte alla natura e la temperie di oggettività e di soggettività donde risaltano tutte le situazioni sentimentali a carattere drammatico.

Come notava Salvatore Tommasi, in una « Lezione sul concetto delle psicopatie », le sensazioni visive ed acustiche sopra tutte le altre dànno forma di attività psichica alle idee: senza di loro non si saprebbe pensare... « La musica, si dice, solleva lo spirito, ed è proprio così: la musica ridona vigoria alle idee stanche e sbiadite, le colorisce, le solleva ad un livello più elevato, ridesta un'infinità di relazioni fra loro, che spesso ci fa stupire come ce ne fossero tante, e sovente è causa di una specie di eretismo e le tinge di un sentimento soave e anche le rende passionate e ci commuove profondamente. E che cosa dire dei suoni vocali, delle parole, delle lingue? Non sono esse sensazioni acustiche o reminiscenze di sensazioni già avute e scolpite nell'anima? E chi dà forma all'intelligenza se non la parola?»

***

Il linguaggio musicale nel corso dell'evoluzione dell'uomo si è perfezionato nei suoi processi e nei suoi mezzi proporzionatamente all'elevarsi, al complicarsi e all'arricchirsi del sentimento e del pensiero umano.

I progressi di tutti i linguaggi (parola, scrittura, musica) sono stati paralleli e la grande opera lirica ci offre — nel-

l'associarsi della musica e dell'apparato scenico — un esempio efficace della loro collaborazione per l'espressione dei sentimenti e della vita dell'umanità. Alla rappresentazione molti comprendono le situazioni del dramma, i sentimenti dei personaggi solo dal gioco degli artisti. Altri si lasciano guidare sopratutto dalla musica, quasi gli elementi visuali del dramma fossero secondari; la musica assorbe la loro attenzione perchè i suoni risvegliano associazioni visuali o psichiche indipendenti dalle contingenze della scena, con l'aiuto delle quali elaborano, in un edificio puramente soggettivo, l'ideale della loro concezione estetica.

I primi spettatori sentono e parlano un *linguaggio visivo;* i secondi sentono e parlano un linguaggio principalmente *uditivo.* Questa distinzione, fondata, come dimostrò Charcot, sul predominio delle imagini del linguaggio interno, non si nota che nei tipi estremi; la grande maggioranza è composta di tipi medi, nel contempo visivi e uditivi.

Charcot aveva pure distinto un *tipo psico-motore,* caratterizzato dal predominio di elementi di moto, di imagini cinetiche nel linguaggio interno. Numerose persone non percepiscono nella musica che gli elementi motori: il ritmo, la cadenza e l'andamento. Questi *uditivo-motori*, che rappresentano la maggior parte degli uditivi, esteriorizzano le imagini motrici del loro linguaggio interiore con reazioni muscolari adeguate al ritmo e all'andamento del brano inteso (danza, marcia, battuta del tempo): così sulle folle le marcie militari si mostrano irresistibili. Le impressioni uditive risvegliano conformemente al ritmo percepito dall'orecchio le imagini motrici, che sono le più antiche e le più comuni fra le imagini corticali.

Tra gli uditivi, alcuni hanno sviluppo eccezionale e predominante delle imagini uditive del linguaggio interno e una ricchezza di associazioni sensorio-psichiche, suscitate in essi dalle esecuzioni musicali e dal lavorìo interno delle rappresentazioni uditive. Per questi il linguaggio musicale offre risorse simboliche superiori a quelle degli altri idiomi; nell'espressione del loro pensiero e dei loro sentimenti la musica rappresenta un vero verbo di elezione. Queste at-

titudini congenite al linguaggio musicale possono svilupparsi con l'educazione e la cultura artistica e acquistare tale sviluppo che certi soggetti, da natura predisposti, sentono e esprimono istintivamente in musica i vari movimenti della vita interiore.

***

Tale è il caso di Schumann. L'insieme delle sue opere, dalle melodie della sua giovinezza al *Faust* e al *Manfredo*, costituisce l'autobiografia più eloquente di questa sensibilità abnorme. Nelle sue lettere a Clara Wieck, l'artista descrive in modo suggestivo la tendenza irresistibile che lo spinge a esprimere con la musica le sue emozioni: « Tutto ciò che accade nel mondo m'impressiona, si tratti di persone, di politica o di letteratura. Io penso a mio modo, poi mi affretto a esprimere i sentimenti ch'essi mi suggeriscono e trascriverli a mezzo dei suoni. Se le mie composizioni sono talvolta difficili a comprendersi, è perchè si rannodano ad avvenimenti emotivi o a ricordi lontani. Tutto ciò che avviene di straordinario mi turba e mi spinge ad interpretarlo in musica... ».

« Dalla tua romanza m'appare chiaramente che noi dobbiamo essere marito e moglie. Ognuno dei tuoi pensieri viene dalla mia anima, come io ti debbo tutta la mia musica ». E un anno dopo: « Come sono riboccante di musica, ora, e di melodie meravigliose! Figurati che dopo la mia ultima lettera ho finito un nuovo volume di cose nuove. Tu e uno dei tuoi pensieri ne formano l'argomento principale...

« Sorriderai così dolcemente quando ti riconoscerai in esse! Perfino, a me la mia musica pare meravigliosamente complicata a dispetto della sua semplicità. La sua eloquenza giunge diritta al cuore e tutto il mondo ne è partecipe, quando io suono. Ho notato che la mia fantasia non aveva mai avuto tanta ala come quando la mia anima era tesa dal desiderio, da un'ispirazione ansiosa. In quei giorni in cui attendevo tue lettere ho composto interi libri. Sono cose

straordinarie, folli, a volte solenni! Tu aprirai i tuoi grandi occhi, quando le sonerai per la prima volta! In questo momento io vorrei esplodere in musica... Che belle melodie sento in me! Sei tu e il tuo pensiero che ne rappresentate la parte principale! »

Anche il Donizetti, come si rileva dal suo epistolario, specie dopo la morte della giovane moglie, Virginia Vasselli (3 luglio 1837), rapitagli da violenta malattia, manifestava il suo dolore con linguaggio musicale. « Ho fatto una canzone più triste di me... » scrive da Napoli il 21 settembre 1837, alludendo alla melodia *E' morta!* piena di mestizia e di lacrime, la quale ebbe straordinario successo: l'insieme e la condotta del lavoro, mentre esprimono profondamente il sentimento, presentano una forma quasi tumultuosa, nel canto e nelle parole, che forse scrisse lo stesso Donizetti.

Un altro fatto che mostra come il maestro scrivesse sotto un moto impulsivo quasi incosciente, si è il giudizio libero e spregiudicato che sovente dà delle sue opere, quasi fossero di un altro: « Domani del *Roberto Devereux* — scrive da Napoli, il 21 novembre 1837 — si stanno stampando i pezzi. L'opera di Venezia progredisce, ma non mi piace un...; perciò, se senti dire che m'accoppano, dì: *lo sapevo...* ».

Questa tendenza al linguaggio dei suoni nel pensiero musicale non è dote esclusiva dei musicisti: si nota anche in alcuni scrittori. Schiller può essere opposto a Goethe come un uditivo a un visivo; in una lettera a Koerner, il primo dice: « Quando mi siedo al tavolo per scrivere, la musica di una poesia è più spesso presente alla mia anima che non l' idea netta del suo contenuto, sul quale sono sovente appena d'accordo con me stesso ».

E ancora: « Il sentimento è per me da principio senza oggetto determinato e chiaro: questo si forma solo più tardi. Una certa disposizione d'animo musicale (*eine gewisse musikalische Gemuethsstimmung*) precede e solo a questa segue in me l'idea poetica ».

L'udito sul Manzoni, che ebbe piuttosto ingegno visivo, non influì che poco; ma le sensazioni che per esso egli rese

furono di una precisa definitezza e contribuirono all'effetto magistralmente artistico della sua prosa numerosa, ritmata e sovente spontaneamente disposta in versi. Il *Cinque Maggio* venne scritto quando il Manzoni fu saturo di musica: egli tenne la sua sposa per due giorni al pianoforte perchè suonasse di continuo, anche ripetendo lo stesso motivo, mentre egli ascoltava fantasticando.

Non è facile riconoscere l'individuo *uditivo puro*, poichè manca in esso ogni prova di proiezione esteriore dell'imagine acustica e perchè un ronzìo, un soffio, un sibilo, uno scricchiolìo subiettivo possono essere fenomeni dovuti ad anomalie nel corso del sangue nelle arterie dell'orecchio interno, ad insolito attrito nell'articolazione temporo-mascellare, al chiudersi e aprirsi della tuba eustachiana, al brusco introflettersi o distendersi della membrana del timpano, allo scotimento della catena degli ossicini.

Certo può considerarsi quale imagine postuma uditiva, proiettata realmente fino all'organo del Corti, il suono e il rumore *soggettivi* che si prolungano senza pausa o insorgono con questa al cessare di un suono o di un rumore *oggettivi*. Si può tuttavia — per estensione legittima — chiamare *uditivo* chiunque pensa nella lingua dei suoni, chi ripete verbalmente le parole senza rappresentarsene affatto il tracciato grafico. « Quando scrivo una scena — diceva Ernest Legouvé allo Scribe — io *odo* mentre voi *vedete*. Per ogni frase che scrivo sento pure la voce del personaggio che dovrà pronunciarla. I vostri attori camminano, gesticolano dinnanzi ai vostri occhi. Io sono uditore, voi siete spettatore . . . ».

È evidente, soggiunge Binet, che l'uditivo puro, il quale cerca di sviluppare una soltanto delle sue facoltà, può come il visivo, compiere dei veri « tours de force » con la sua memoria, come Mozart, che copia a mente tutto il *Miserere* della Cappella Sistina, dopo averlo udito due volte soltanto; come il sordo Beethoven che compone e va ripetendosi interiormente le sue colossali sinfonie.

Numerosi poeti e prosatori — come Verlaine e Maeterlink — ubbidiscono a un'ispirazione d'ordine uditivo; pa-

ragonando gli scrittori visivi con gli uditivi, si vede che mentre i primi parlano alla vista e suggeriscono un'opera plastica, i secondi si rivolgono più all'orecchio e inspirano piuttosto un compositore che un pittore. Le descrizioni pittoriche di Anatole France vanno contrapposte alle descrizioni quasi sinfoniche di d'Annunzio, nel quale certi procedimenti sembrano concepiti al modo dei quattro tempi classici: tale il discorso dell'imaginifico nel *Fuoco*: « Il mormorìo si elevò, si attenuò, cessò mentre egli saliva con passo fermo e leggero i gradini del palco. Volgendosi verso la folla, egli travide con occhi abbagliati il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani fra l'oro e la porpora cupa dell'aula immensa . . . ». Milton e l'Alfieri per comporre avevano bisogno di sentire della musica. Infatti, assistendo alle opere teatrali, quest'ultimo — infiammando il genio ad alti e generosi pensieri — ideava le più belle tragedie.

*
* *

In un altro ordine d' idee Carlo Bos cita dei fatti analoghi. Alcuni si trovano più a loro agio parlando una lingua straniera che nella lingua materna. Marco Aurelio nello scrivere i suoi *Ricordi* si servì della lingua greca, poichè essa era per i romani migliore strumento al pensiero filosofico, che non la latina. Così in Carlyle il tedesco sovrasta costantemente all' inglese e la personalità molto marcata del poeta non può esprimersi che facendo frequenti irruzioni nel *quid proprium* affettivo della lingua tedesca.

Certe lingue portano le tracce di questi particolari stati affettivi, una specie di *Gemüt* idiomatico, secondo l'espressione di William James. Non vi è parola italiana che possa rendere nella sua interezza l'espressione « *Sehnsucht* »; meglio di qualunque definizione, la *Romanza di Solveig* di Grieg può iniziare un italiano a questo profondo stato d'animo scandinavo o germanico.

Più che il senso speciale dei vocaboli, l' intonazione generale, l'accentuazione, il modo di pronunciare le parole, il

timbro, rappresentano gli elementi specifici della lingua di ciascun popolo. Questa musica etnica del linguaggio è in armonia con gli altri caratteri della razza. Le melodie per canto perdono, traducendole, parte della loro grazia; i traduttori di Wagner sanno le difficoltà che s'incontrano quando si cerchi di conservare gli accenti del poema originale, senza alterare la sintassi e il senso della parola italiana. Tuttavia — come ha dimostrato Charles Lalo — non vi è sempre parallelisno fra la musicalità di una lingua e lo stile musicale di una nazione: gli Annamiti hanno una lingua melodiosa, piena d'intervalli non stabiliti, ma molto variabili e marcati; la loro musica al contrario è pentatonica, senza mezzi toni. I popoli la cui lingua è armoniosa non sono sempre i popoli ad attitudini musicali.

Ciò nonostante questa musica del linguaggio, acquisita per imitazione, per la vita in comune, per l'abitudine e fissata con l'eredità, impone alla voce — con la fatalità di un riflesso — gli elementi specifici della sua origine. Ogni straniero che impara una lingua nuova applica d'istinto le intonazioni della lingua materna; egli può pronunciare corretti i suoni isolati comuni alle due lingue, ma quando parla quest'ultima è incapace di applicare con giustezza le ordinarie leggi della pronuncia. Senza confondere le consonanti, pure commette errori di pronuncia che non riusciamo a spiegare, poichè nella lingua materna dà alle stesse lettere il loro suono normale. Questa inversione elettiva nella pronuncia di certe lettere — il *b* come un *p*, il *d* come un *t* — si associa a leggi d'intonazione specifica, indebitamente trasportate dalla lingua materna nella straniera. È questo miscuglio d'inversioni letterarie e di false intonazioni che costituisce ciò che si chiama *accento*, che ha tanta parte nella musica del linguaggio per la sua persistenza indefinita e incosciente.

L'invariabilità dell'elemento tonale nell'accento — stranieri che risiedono da decenni in un paese, di cui usano bene la lingua, non possono liberarsi del loro accento specifico, — si spiega con la sua origine lontana nel tempo e con l'adattamento precoce e definitivo del sistema delle vie

uditivo-motrici nei bambini che imparano la lingua materna. Si creano così nel sistema fono-motorio correnti primitive che conducono nel loro senso l'attività vocale e canalizzano le lingue secondarie nelle vie della primitiva.

A cagione del suo automatismo, l'elemento vocale proprio a ciascuna lingua è così strettamente incorporato alla personalità che è divenuto inconsapevole e nella maggioranza dei casi il soggetto non intende neppure il proprio accento.

L'espressione del fondo sentimentale anche nel linguaggio corrente appartiene dunque all'intonazione, cioè all'elemento musicale capace di acquistare, nei compositori, una delicatezza e una forza di suggestione infinita.

La musica procede in origine dalla simulazione della voce umana; e anche senza limitare col Darwin questa imitazione al tempo delle lotte sessuali, anzi allargandola all'espressione generale dei sentimenti, non è a dubitare che oggi l'effetto della musica nasce e si snoda da richiami anteriori molto confusi ed oscuri a quelle antiche emozioni delle quali a noi è solo rimasta una traccia ereditaria nell'organismo. La musica risveglia i sentimenti assopiti di ciò che per avventura concepimmo possibile, senza intenderne lo scopo; essa ci parla di cose che non vedemmo mai nè vedremo. L'indefinito dell'emozione è il carattere massimo della musica; come l'espressione determinata dall'emozione è il fine ultimo della poesia.

Così la musica è per eccellenza il linguaggio dell'emozione; ora descrittiva ora emozionale, esprimerà tanto le virtù rappresentative delle cose, quanto la natura e l'intensità dei sentimenti. Se la musica è rimasta a lungo asservita alla parola, al dramma, alla danza, i periodi classici segnano un'êra d'indipendenza preparata da un'evoluzione progressiva e divergente di queste varie arti. In Bach è la sintesi di tale doppia tendenza; egli individualizza il musicista simbolico o il teorico promotore delle forme pure della musica.

La musica pura basta a se stessa. Una sinfonia si designa di solito con un numero d'ordine o una tonalità. L'indicazione dei movimenti permette di valutare il carattere

generale del pezzo (*maestoso, allegro* e simili). Tale serenità della musica classica si spiega in parte con il genere di vita dei maestri dell'epoca, la cui coltura generale era negletta; iniziati giovanissimi in una cappella principesca ricevevano solo un'educazione musicale, e consacravano la loro esistenza monotona a comporre o a eseguire *musica da camera*, rimanendo estranei alla vita sociale.

Tali furono gli esordi di Beethoven; ma questi ebbe l'energia di reagire, di colmare le lacune della sua istruzione rudimentale, d'imparare a pensare con filosofi e d'iniziarsi — al contatto dell'opera di Goethe e di Schiller, «i suoi due poeti favoriti» — alle idee della rivoluzione francese. La musica lasciava allora la corte dei sovrani per diffondersi nel popolo. Il compositore subiva l'influenza dell'ambiente. Erano necessari, per dipingere i sentimenti nuovi e violenti, colori vivi, contrasti netti, un potente lavoro orchestrale, un poema sinfonico.

***

Si ammette ordinariamente che a base delle nostre idee di parole vi siano idee di suono ed idee visive: le prime sarebbero in prevalenza rispetto alle seconde. Infatti, si dice, il bambino non impara a parlare che ascoltando.

«Anch'io, pel passato — nota lo Stricker — ero di questa opinione e ritenevo che le idee-di-parola non fossero in fondo che idee-di-suono. Ma un'osservazione più attenta di me stesso, mi ha appreso che le mie idee-di-parole e le idee-di-suoni non si connettono immediatamente alla ricordanza di ciò ch'io ho in antecedenza udito o letto.

Invero, allorchè io penso in parole, senza parlare ad alta voce, si verifica in me qualcosa di consimile a quanto avviene allorchè pronuncio le parole discorrendo. Ad ogni parola che passa per la mente ho il *senso dell'innervazione*, cioè sento che io trasmetto decisamente la mia innervazione nelle coane, nella faringe, nella lingua e nelle labbra: in tutte quelle parti in cui si fa l'articolazione dei suoni quando si parla ad alta voce. Attestazioni consimili, sotto altra forma,

TOMBA DI BEETHOVEN

al cimitero di Wärhing - presso Vienna

furono già fatte da filosofi e linguisti. Fra gli altri Bain e L. Geiger, hanno chiamato il pensare « un parlare sommesso ».

Stando ai sentimenti che io provo nei miei organi, il pensare in parole non si differenzia dal parlare ad alta voce, che in questo: che nel primo caso non si eseguono, ossia (com'io amo meglio esprimermi) vengono repressi i moti muscolari.

Un'osservazione arguta a questo riguardo, è stata fatta da Wernicke: « Le persone poco colte — egli dice — non molto esercitate nella lettura, debbono pronunciare *ad alta voce* ciò che leggono, per poterlo capire ». La stessa cosa è stata espressa anche da Ferrier; ma questi non dice veramente che tali persone debbano pronunciare le parole ad alta voce (il che non sempre si verifica), ma « debbono, in modo più o meno represso, *articolarle* ».

Questo tuttavia non lo fanno soltanto i meno colti. Uno dei più eccellenti maestri di lingua, il Lewinsky, attore del teatro della corte di Vienna, mi diceva ch'egli nel leggere soleva bisbigliare le parole che andava scorrendo con l'occhio.

Un'altra prova della verità del mio asserto l'abbiamo nel fatto, che molti uomini allorchè sono profondamente assorti o si trovano in un certo stato d'agitazione, manifestano involontariamente il corso dei loro pensieri pronunciando parole ad alta voce. Cotesti uomini non reprimono i loro movimenti muscolari o perchè non vi fanno attenzione, o perchè l'eccitazione che agisce sul loro stato d'animo, si trasmette facilmente anche ai vari gruppi muscolari.

La stessa cosa che ho detto riguardo al *pensare in parole*, a me succede nel *pensare in suoni*. Allorchè ripasso quietamente nella mia testa una melodia, ho un manifesto senso d'innervazione nella laringe; e posso anzi seguire questo sentimento fin quasi su nelle coane, quantunque il luogo dove l'avverta maggiormente sia sempre la laringe. Se mentre ripasso tale melodia, pongo la mano alla laringe, avverto talora in corrispondenza di questa delle leggere vibrazioni. Io credetti da prima che tali vibrazioni che si producono nel mio organo vocale mentre io ripetevo fra me

e me una melodia, dipendessero dal poco esercizio ch'io ho nell'arte musicale; ma ciò non è, poichè ho saputo dal celebre basso Rokitanskv, ch'egli avverte lo stesso senso d'innervazione. Avendolo io invitato a ripassare nella propria mente un pezzo d'opera (come farebbe se stesse per recitare la sua parte dinanzi al pubblico) e di fare attenzione alla sua laringe, egli mi ha assicurato che mentre pensava in suoni egli aveva decisa coscienza delle vibrazioni del suo organo vocale.

D'altra parte, un compositore di musica, che suonava indefessamente il pianoforte, mi disse, che quand'egli pensava in suoni provava un senso speciale alle dita. Debbo dunque ammettere, che tanto il nostro pensare in parole, quanto il pensare in suoni, sia accompagnato da sensi d'innervazione.

Invece del termine « senso d'innervazione » si potrebbe adoperare « idee-di-movimento ». Ma quest'ultima espressione potrebbe dar luogo a un equivoco. Invero, nelle idee di movimento sono spesso contenute anche idee visive; al punto, che nell'idea dei movimenti dei miei arti la memoria dell'idea visiva è così prevalente, che il senso dell'innervazione non è quasi percepito. Per contro, nei sensi d'innervazione ai quali io alludo — cioè nei sentimenti che ci sono trasmessi dagli organi dell'articolazione e dai muscoli laringei — le idee visive non hanno che importanza secondaria, poichè dominano invece i detti sensi d'innervazione, i quali ora sono trasmessi a tutti gli organi articolatorii (nel pensare in parola) ora presso che solo alla laringe (nel pensare in suoni).

A dir vero, queste idee di movimento vengono talora risvegliate da imagini-di-suono (quando ascoltiamo) e da imagini visive (quando leggiamo) e possono quindi collegarsi le une alle altre nella nostra memoria. Invero, allorchè tento di ripetere le parole pronunciate da altri in mia presenza, può darsi che mi ricordi anche della voce di colui che ha pronunciate le dette parole: e così ho anche un'imagine uditiva delle parole stesse. Ma questa non è connessa indissolubilmente col ricordo delle parole udite; chè anzi le

parole che io nella mia memoria faccio proferire da altri, suscitano sempre in me sensi d'innervazione e non già imagini uditive. Allorchè nella mia mente faccio un dialogo con qualcuno, io penso tanto le mie parole quanto quelle dell'altro, le penso tutte nella stessa guisa, in senso d'innervazione. Per quanta attenzione vi ponga, per quanto mi sforzi, a me riesce impossibile rappresentarmi un dato complesso di pensieri come una serie d'imagini acustiche, cioè di suoni uditi pronunciare o d'imagini visive, di segni grafici da me veduti leggendo.

Quanto alla ricordanza delle parole lette, posso rendermene conto meglio che non delle parole udite. Infatti posso benissimo rappresentarmi sotto forma d'imagini visive delle parole da me lette; ma quando voglio capire queste parole, quando voglio pensare con le parole stesse, sono obbligato a pronunciarle almeno nel mio interno ».

***

La natura dell'intuizione musicale spiega la preponderanza di geni precoci nella musica più che nelle altre arti e dà ragione di quel carattere di apparente incoscienza e di improvvisazione che ha, sopra tutte, la composizione musicale (1) e che concesse ai più grandi musicisti d'improvvisare

---

(1) Un esempio recente e classico di maestrìa innata ha offerto Willy Ferrero, un bimbo di anni 6, che con i concerti al Costanzi e all'Augusteo si è conquistato un posto fra i più grandi direttori di orchestra. Questo il fatto di cronaca da tutti ammesso. Ma il dissenso nella sua interpretazione, che è massimo fra i cultori delle discipline psicologiche, era già visibile nel gran pubblico unanime all'applauso. In quel prodigio non era ombra di trucco, nè di addestramento meccanistico o mimetismo professionale; ma le opinioni espresse per spiegare il misterioso fenomeno erano le più disparate.

Psicologi e fisiologi non sanno trovare altra spiegazione che quella contenuta nelle parole « precocità » o « genio ». Ma i pensatori che non si peritano di confessare che nel nostro *io* v'è qualcosa di inesplicabile, riconoscono che nel caso di questo bambino maestro-nato la parola « precocità » è sbagliata e la parola « genio » non basta.

Si comprende la precocità in chi fa qualche anno prima della pu-

per intere ore su temi insignificanti e spesso risibili, dati da altri; meravigliando — come Beethoven — accolte di sottili intenditori.

Per tutta la vita il nostro conservò questa facoltà di spontanea produzione al piano. Le opinioni sui suoi meriti come pianista sono molto divise: e sopratutto nei suoi ultimi anni, quando la sordità gli impediva di sentirsi, il suo tocco perdette molto della sua dolcezza e delicatezza; ma tutti i critici s'accordano nel ricordare la strapotente impressione prodotta in ogni cuore quando il maestro chiudeva il libro e s'inspirava alla voce interna che ancor si faceva udire da lui malgrado la sua fisica sofferenza.

L'opera d'ogni artista — eccettuato il musicista — può

---

bertà ciò che l'uomo normale fa dopo: esempio il Mozart compositore a 7 anni. Il genio è in chi fin dall'infanzia si mostra nato a creare nuovi valori, nuovi ideali, nuove interpretazioni. Ma Willy non crea, non produce, è nato maestro-direttore, non compositore; e non è precoce nel vero senso della parola, perchè è nato maestro e fa ciò che l'uomo normale riesce a fare solo dopo anni di studio.

Qui bisogna sostituire la parola «innatismo», se vogliamo tentare di avvicinarci alla spiegazione del mistero. Annie Besant ha espresso il dubbio che nel Ferrero vi siano due anime, una sua e l'altra di qualche musicista defunto! Già Federico Nietzsche aveva ammesso che il concetto dell'anima come «colonia di molte anime» ha diritto di cittadinanza nella scienza, sebbene sia contrario alla nozione tomista e a quella materialistica.

Altri ha detto: quell'adorabile bambino possiede in testa dalla nascita un meraviglioso registro fonografico, con delle lamine magnetiche di squisita perfezione, inaccessibili alla normale azione della dimenticanza. In questo dono naturale egli supera il più prestigioso pappagallo. Ma egli possiede anche un *a priori* ritmico superiore a quello del più trillante usignolo. Non crediate che io voglia denigrare quel bambino-prodigio paragonandolo agli animali canori! Se gli uomini non fossero così paurosi di dover riconoscere l'intelligenza negli animali, come fanno molti dinanzi ai cavalli calcolatori di Elberfeld; se i teologi riuscissero a colmare la lacuna che v'è nella *Somma* di S. Tommaso, il quale ha dimenticato di trovare un posto per le animule degli animali dopo morte, la psicologia comparata delle anime umane e delle bestiali potrebbe ritrovare una fonte di viva poesia, come era già in antico. Per spiegare il «fenomeno Ferrero» i ciechi credenti nei fatti, dovrebbero rassegnarsi a negare l'eguaglianza della psiche

dirsi un'opera d'interpretazione estetica di qualcosa che è da tempo nello spirito come fatto già percepito e isolato, e, per quanto all'atto dell'espressione sia tutt'uno col fatto estetico, pure ne è distinguibile l'analisi. Chopin sedendosi al piano improvvisava le sue creazioni *come se suonasse a memoria vecchia musica di altri maestri.* L'opera del musicista non è un interpretare esteticamente, un rivivere come espressione qualcosa che lo spirito può porre *ab origine* come diverso da sè stesso; è — come nota il Torrefranca — tutto al più l'espressione dello spirito *in sè.* Mentre le altre arti, potrebbe dirsi, insieme esprimono e ritraggono, la musica esprime soltanto, non ritrae nulla.

Questi fatti si ricollegano a un problema estetico impor-

---

umana, ammettere le diversità di forma e di direzione innate e persuadersi che tra gli uomini ne nascon talvolta alcuni i quali sono anormali e meravigliosi perchè la loro «forma mentis», che è indipendente dal peso del loro cervello e dall'influsso delle passioni umane, rassomiglia piuttosto a quella di certi animali che al tipo medio umano. Grande è la piccola verità rivelata da Nietzsche che delle varie specie d'intelligenza finora scoperte dai filosofi l'istinto è la più intelligente!

Altri ha richiamato il sistema di Pitagora, spiegando l'istinto musicale e la maestrìa innata di quel bambino con la *dottrina del numero*, che è la chiave del mondo. Per numero non deve intendersi una cifra, un numerato o l'astrazione dei numerati che sono applicazioni umane dell'istinto numerico, effetti e non cause; ma la tendenza innata di tutta la natura all'ordine numerico, o meglio — come insegna Enrico Caporali, il fondatore del neo-pitagorismo — l'azione o unità numerante, che fa tutta la natura e che non può essere separata dalla sensazione nè dal moto, perchè serbatoio e generatore di ambedue. Ciò premesso, per cogliere la miracolosa maestrìa di Willy dovremo persuaderci, che la musica è una aritmetica. Non la intenderemo finchè penseremo che la musica esprima o traduca soltanto idee, sentimenti e passioni o stati d'animo. Se così fosse, il suo cervello non potrebbe ancora capire la musica. Questa esprime l'essenza intima, l' «in sè», il numero reale d'ogni fenomeno, compresi i fenomeni psichici umani; ed è perciò che vi sono dei musicisti-nati anche fra gli animali. È l'uditore, uomo o animale, che la gusta, coordinandone la funzione ai suoi stati d'animo, servendosene per rendere coscienti i più oscuri e profondi moti dell'essere suo! Willy non agisce col criterio della sostituzione psicologica quando sembra interpretare

tante a risolvere. « Perchè — dice Aristotele — è più gradevole sentir cantare un pezzo che si conosce, anzi che sentire un canto del tutto sconosciuto? Forse perchè l'esecutore, quando si conosca già la melodia, può essere seguìto dall'uditore più facilmente, come qualcuno che cammina verso uno scopo determinato? o forse perchè si preferisce approfondire anzichè apprendere del nuovo?

« Ora nel caso di un canto sconosciuto si tratta di acquistare nozioni interamente nuove, mentre nel primo caso il fare uso di ciò che si sa equivale al riconoscere. Si aggiunga che l'abituale sembra preferibile all'insolito ».

Il principio che Aristotele enuncia è giusto; non così le ragioni — ricavate nel contempo dalla natura della musica

---

la passione creatrice di Beethoven; egli non è in grado di riprodurre in sè nè la causa originaria della musica che dirige, nè l'effetto che provoca nell'anima dei suoi uditori. Egli è semplicemente un matematico della musica, un matematico-nato, per istinto, come lo sono certi fanciulli e certi animali calcolatori. La sua unità intima è numerante, non perchè enumeri la vibrazioni, cosa impossibile a qualunque matematico di professione; ma perchè ne coglie il rapporto con matematica esattezza. La sua unità numerante è eccezionale o anormale perchè sembra vivere per il calcolo musicale più che per ogni altro calcolo assai più necessario alla vita umana. L'uomo normale ha bisogno d'imparare faticosamente l'aritmetica, la geometria e la musica perchè la natura lo dirige e lo sprona a realizzare tanti fini e tanti bisogni sociali, per i quali il suo istinto ritmico poco può servire, e perciò si oscura e si atrofizza. Al contrario l'istinto ritmico serve più alle bestie che si contentano del cibo, del nido e della preda attuale, perchè hanno maggior bisogno vitale di saltare, fuggire, calcolare distanze, numerare ostacoli e prevedere i bisogni del domani.

Inoltre la memoria musicale non sta affatto nei centri del linguaggio nè in quelli psichici superiori: l'hanno alcuni bambini di nove mesi inetti a parlare e anche afasici o idioti-nati. La speciale e rara attitudine alla memoria musicale è la meno umana delle attitudini. Di solito la ragione sopravveniente la distrugge, reclamando altri generi di memoria.

Charcot nel suo esame del famoso calcolatore Inaudi constatò che nelle operazioni mentali egli non ricorreva alla memoria visuale, ma alla memoria dell'orecchio. Appena quindi aveva udite le cifre esse suonavano nel suo cervello.

e dalla natura umana — sulle quali egli fonda. Lo stagirita dice che si preferisce approfondire anzi che apprendere: questa preferenza spiega, e fino a un certo punto scusa, la resistenza contro la quale deve lottare il genio sconosciuto; chè l'abitudine, in noi più forte della curiosità, fa vedere nello spirito o nell'ideale nuovo la contraddizione piuttosto che la continuazione dell'antico; e i Greci, fedeli alla tradizione, non ignorarono il sospetto e la diffidenza inspirata dall'inedito, dal non udito.

Il nuovo — che spesso non è che il dimenticato o l'ignorato — cessa presto di esser nuovo. Perde il suo splendore, si fissa e si fredda come una colata di lava, s'incorpora alla muraglia monotona del « conosciuto » e noi domandiamo con avida insistenza l'illusione perduta. Illusione di che? Sappiamo noi forse quel che chiediamo al mistero appassionante delle forme, dei colori, dei suoni, delle idee?

Ma il problema può risolversi anche in un senso a così dire più interiore. Il gusto di udire una seconda volta, il desiderio di ritrovare, più vivo del desiderio di scoprire, è alla base stessa dell'arte musicale, e la musica non ha per oggetto che di eccitare questo desiderio e di soddisfarlo. Prescindendo dal canto gregoriano e dall'opera italiana di alcuni periodi, non si può citare un genere musicale che non abbia per principio la ripetizione delle forme sonore e il loro ritorno. Questa imitazione costituisce non il procedimento, ma la natura della musica e la sua vera vita; e noi possiamo osservarla a traverso i generi più variati, dalla romanza a *couplets* al *Leitmotiv,* passando per la fuga, per la variazione, per la sonata e per la sinfonia.

Ed è notevole, a tal proposito, che la fuga e la variazione siano state l'espressione favorita del pensiero di Beethoven con le sue composizioni per piano, che costituiscono la più gloriosa consacrazione della regola formulata da Aristotele. La musica può dirsi dunque una *forza che ritorna* e nella impressione che essa produce in noi, nel piacere che ci procura, il ricordo ha probabilmente una parte maggiore di quel che abbia la sorpresa.

« Perchè scrivo? Perchè ciò che ho nel cuore non vi

può rimanere inespresso »: in questo periodo di una lettera di Beethoven è riassunta la ragione direi istintiva del suo lavoro artistico.

*
* *

Per intendere specialmente il meccanismo della creazione musicale, noi dobbiamo fermarci sulla parte subcosciente della nostra vita interiore. Così forse potremo cogliere il processo formativo dell'autore al suo apparire, sorvegliarlo nella sua evoluzione, scoprire dove siano i germi che hanno necessariamente prodotto quella tale espressione di arte; rendersi conto del travaglio del suo spirito, della continuità sostanziale della sua inspirazione, pur a traverso l'apparente mutare dei suoi aspetti.

Come dice Th. Ribot, « c'est l'incoscient qui produit ce qu'on appelle vulgairement l'*inspiration*... Il est impersonel et involontaire, agit à la façon d'un instinct, quand et comme il veut; il peut être sollicité, mais ne supporte pas de contrainte. Ni la réflexion, ni la volonté ne peuvent le remplacer dans la création originale... Les habitudes bizarres que les artistes adoptent au moment ou ils composent ne tendent qu'à créer un état physiologique special, à augmenter la circulation cérébrale, de façon à provoquer ou à maintenir l'activité incosciente ».

Accanto ai fenomeni di coscienza lucida e piena occupano un posto importante nella nostra vita psichica dei fenomeni genericamente chiamati *incoscienti;* epiteto ambiguo, valendo a indicare un fenomeno non accompagnato da alcuno stato di coscienza, spoglio di qualsiasi carattere di mentalità, quanto un fenomeno di cui noi non siamo consapevoli, incosciente rispetto al nostro *io empirico o sensoriale,* ma cosciente rispetto ad altro centro psichico distinto dall'*io*, quantunque insito in noi e parte integrale della nostra anima.

Esiste dunque un subcosciente dotato di attitudini più vaste e più profonde che non l'abituale chiara coscienza superficiale. Esso non è più ormai per noi quello che ap-

pena i nostri padri intravvedevano: una specie di animale cieco, nascosto nelle remote cripte dell'anima e nutrito dei nostri detriti psichici. Noi ora lo sentiamo come un personaggio di primo ordine nel gioco della nostra complessa spiritualità, dotato di facoltà superiori a quelle che usiamo chiamare coscienti, di virtù non sottoposte alle leggi e alle categorie dello spazio e del tempo; lo sentiamo forte perchè ci sembra d'identificarvi il rappresentante o l'esponente di energie e di poteri invisibili. Così che il vecchio motto di S. Bernardo *est Deus in nobis,* per noi non è più soltanto una espressione religiosa di fede, è anche una frase di realtà psicologica umana, contenente un riposto senso compiuto...

Wagner osserva « che, a fianco del mondo manifestantesi come visibile nella veglia e nel sogno, ne esiste un altro che è percettibile solo all'orecchio e si manifesta con i suoni. Così c'è per la nostra coscienza, a fianco di un *mondo della luce* un *mondo del suono*, di cui possiamo dire che agisca, nel riguardo di quello, come il sogno di fronte allo stato di veglia, ed è per noi determinato interamente come l'altro, sebbene affatto diverso. Al modo stesso che il mondo sensibile del sogno può formarsi solo come una particolare attività dello spirito, così la musica non penetra nella nostra coscienza che mediante un'analoga attività cerebrale: questa però è diversa dall'attività il cui organo è la *vista*, proprio come questo « organo del sogno » differisce dalla funzione del cervello svegliato e sottoposto alle impressioni esterne.

Siccome l'organo del sogno non può mettersi in attività con impressioni esterne a cui il cervello sia, in quel momento, completamente chiuso, ciò deve accadere con fenomeni che si svolgono nell'interno dell'organismo e si rivelano alla nostra desta coscienza solo come sentimenti oscuri. Ora per questa vita interiore noi entriamo in immediato contatto con la natura tutta, partecipiamo all'essenza delle cose, in modo che, nelle nostre relazioni con essa, le forme della conoscenza esterna, tempo e spazio, si aboliscono ».

Abbiamo dunque a considerare due categorie di fenomeni psico-fisici incoscienti; quelli che possiamo chiamare subco-

scienti e quelli che Morton Prince disse *concoscienti*. Nel senso più lato, rientra nella categoria del subcosciente quanto si svolge nella nostra anima in maniera occulta, senza rendersi accessibile all'introspezione.

Un tale processo Hamilton e Carpenter chiamarono con parola incisiva e feconda *cerebrazione incosciente* e lo Schopenhauer *ruminazione;* per esso le infaticabili spole che tessono nel cervello la trama non mai compiuta del nostro pensiero, corrono da sè istintive, automaticamente, nella piena nostra inconsapevolezza. Possiamo imaginare i fenomeni subcoscienti come effetti di processi fisiologici non avvertiti dall'*io*, nè in forma chiara, nè confusa ed oscura; ma che tuttavia fanno parte dell'esperienza psichica. Essi possono coesistere e ingranarsi con i sincroni processi psichici coscienti, oppure precedere, interposti o succedere ad essi elevandosi al di sopra o abbassandosi al di sotto del diaframma simbolico che separa il conscio dall'inconscio.

« Dai sogni più opprimenti — continua Wagner — noi ci destiamo con un *grido* in cui s'esprime immediatamente la volontà angosciata, che per tal grido entra subito con certezza nel mondo dei suoni e si manifesta all'esterno. Se ora vogliamo imaginarci questo grido, in tutte le attenuazioni della sua violenza fino al gemito più tenero del desiderio, come elemento fondamentale di ogni manifestazione umana che si rivolga all'udito; e se ammettiamo che il grido è l'espressione più immediata della volontà, la quale per esso entra con più rapidità e certezza in contatto col mondo esterno, ci stupiremo meno della sua immediata intelligibilità che del fatto di veder un'*arte* uscir da questo elemento; poichè, d'altro lato, è evidente che la creazione artistica come la contemplazione artistica vogliono, per nascere, che la coscienza sia tenuta libera dai moti della volontà ».

Beethoven mostra già questo impulso inconsapevole nel comporre quando nella citata lettera all'elettore (nel 1783 egli aveva 13 anni, ma il padre faceva credere ne avesse due di meno): « . . . nelle ore d'inspirazione la mia musa mi ha sovente mormorato: — Tenta di porre in iscritto le armonie della tua anima! — Undici anni, pensavo, e come

assumere le pose di autore? E che diranno gli uomini dell'arte? Io ne fui quasi intimidito. Tuttavia la mia musa voleva così — io ho obbedito ed ho scritto ».

***

In qualsiasi momento dell'esistenza, i nostri atti volontari, più che da motivi coscienti, sono determinati da una tendenza ad agire in un dato modo e da ripugnanza ad agire in un modo diverso; tendenza e ripugnanza di cui non sappiamo — al momento dell'azione — renderci conto, di cui non conosciamo i motivi neppure vagamente. Talora gl'impulsi occulti dei nostri atti volontari sono in antitesi con i motivi palesi che dovrebbero determinarci ad agire in senso diverso, se i primi non preponderassero sui secondi. Nessuno — in un dato istante — può avere chiara coscienza di tutta l'estensione del suo campo d'attività psichica. S. Freud domandandosi donde viene nel poeta la ricchezza dell'imaginazione che sovente ci colpisce, conclude che ha la sua sorgente nel fenomeno della *rêverie*. Quest'ultimo ha radici molto profonde nell'organismo; sostituisce nell'adolescente il piacere che gli procuravano i giochi dell'infanzia e compensa le disillusioni che gli apporta la vita reale. La facoltà dell'imaginazione non è dunque qualcosa di superfluo; ma ha un intrinseco senso biologico.

V'è sempre una parte dei processi psichici che sfugge alla vigilanza dell' *io*: questa è la *subcoscienza*, costituita dai motivi non rivelati che rimangono in penombra, dotati di forza determinante all'azione. Il loro carattere è di appartenere all'esperienza attuale, di ingranarsi con i motivi coscienti e di essere eminentemente attivi.

J. Setschenow sin dal 1863 nel suo studio *I riflessi del cervello* aveva affermato che « il pensiero, è i primi due terzi di un riflesso cerebrale ». I lavori posteriori della scuola di Pawlow e di Bechterew hanno mostrato che le reazioni di origine cerebrale si avvicinano ai riflessi midollari e rispondono a impulsi psichici.

Dopo avere accennato alle difficoltà che s'incontrano per

spiegarci il fenomeno intimo dell'audizione, il Kostyleff scrive: « Telle est l'evolution qui s'accompli dans la physiologie du sens auditif. Elle est évidemment loin d'avoir abouti à une formule complète et précise, mais la direction qu'elle prend n'est pas moins significative. Elle se fait dans la même direction que l'évolution de l'optique physiologique et doit avoir pour résultat de faire rentrer les données de ces deux sens dans le schéma d'un réflexe cérébral. Si tel est en effet le mécanisme des perceptions visuelles et auditives, nous n'avons plus aucune difficulté pour rattacher la developpement de la vie mentale au schéma des reflexes cérébraux. Nous savons par l'expérience — et les recherches de Bechterew et Pawlow le confirment abondamment — que les réflexes nerveux se consolident par l'exercice et s'etendent par voie d'association. Un réflexe qui s'opère produit dans les voies nerveuses des changements moléculaires qui, selon le mot de Bechterew, *facilitent la reproduction des vibrations du même rythme* (*La psycologie objective*, p. 46). C'est là, comme l'à tres bien reconnu M. Le Dantec, le phénomène élémentaire de la memoire . . . ».

« Les actes neuro-psychiques relèvent, comme les réflexes de l'excitation des centres cérébraux et ne se distinguent que par les complications de la phase centrale du processus ».

*
* *

Wagner ben a ragione ha richiamato i fenomeni del sogno: poichè essi ci possono illuminare sulla genesi del l'attività artistica, specialmente dei musicisti.

I sogni, dovuti al risveglio dell'attività cerebrale, sono composti d'elementi presi dalla vita reale anteriore; noi non possiamo sognare che idee o cose o fatti conosciuti e di cui soltanto variano le combinazioni. Il cervello non li crea, ma li fa rivivere. Circa alle sensazioni non v'è nulla nella nostra psiche fuori di quanto i sensi vi hanno deposto.

Si narra che il matematico Saunderson (1682-1739), divenuto cieco a un anno di età, dava lezioni di ottica, spie-

gava la teoria della visione, gli effetti dei cristalli, i fenomeni dell'arcobaleno ed altri relativi alla vista e all'occhio, sebbene — come egli confessava — non avesse alcuna idea dei colori del prisma, del verde delle foglie, dell'azzurro del cielo. Invero non è impossibile distinguere con il tatto le direzioni e le distanze, ciò che può bastare all'ottica geometrica.

Da un'inchiesta condotta in molti istituti, risulta che quasi tutti i giovani sordomuti sognano ad alta voce con parole articolate e intelligibili, ma nessuno ricorda di aver inteso o creduto intendere in sogno qualche parola o qualche suono.

Magnat, direttore dell'Istituto Pereire in Parigi, è stato spesso presente alle emozioni che provano i sordo-muti nel loro sonno. Li ha intesi parlare amichevolmente; ascoltavano l'interlocutore imaginario e gli rispondevano.

I sordomuti adunque non sognano in modo differente da coloro che posseggono intregri i sensi; per gli uni e per gli altri i sogni sono sovente le imagini più o meno fedeli di fatti reali. È lo spirito che sogna senza l'aiuto dei sensi, in guisa che importa poco, per l'attività onirica, che la persona goda o no di tutti i suoi sensi. Il cieco e il sordo non differiscono o differiscono poco durante il sonno da quello che intende e vede, poichè nè l'orecchio, nè l'occhio funzionano allora liberamente.

Non sembra necessario di ricorrere alla riproduzione motrice delle parole per formarci un'idea chiara di quello che i sordi-nati credono intendere nei loro sogni. Riguardo alle persone divenute sorde, possono sognare, molti anni dopo che sono state colpite da sordità, sensazioni uditive, come pure chi è divenuto cieco può sognare sensazioni visuali, proprio come coloro che posseggono tutti i sensi e che sognano parole, melodie che hanno sentito, persone e paesi che hanno veduto molti anni avanti. Infatti non si tratta di sensazioni reali, ma della memoria e dei ricordi di sensazioni provate; ed è probabile che questa memoria dei sensi s'indebolisca sempre più quando non ha occasione di esercitarsi a cagione della morte degli organi; come pure è

possibile che si provi durante il sogno la vivacità dei ricordi e delle impressioni apparenti. Una persona colpita da sordità differisce poco dal sordo di nascita, quanto più la durata della sordità aumenta; ma non gli somiglia mai completamente.

Una lettera di Beethoven, diretta a Tobia Haslinger, è preziosa come documento di questa attività subcosciente, che è tanto affine al lavorìo cerebrale che abbiamo più o meno sviluppato nella vita onirica. Se il caso del *trillo del Diavolo* del Tartini ne è l'esempio più clamoroso e più imponente, moltissimi altri fatti depongono per una consimile forma d'imaginazione sorta dalle penombre del subcosciente; ed è strano come i critici non abbiano richiamato su questa pagina spontanea e sincera di acuta introspezione lasciataci dal Beethoven:

Baden, 10 settembre 1821.

Eccellenza!

Essendo io ieri in vettura sulla strada di Vienna, mi sorprese il sonno, tanto più che io non avevo quasi mai ben dormito. Sonnecchiando, io sognavo di viaggiare per lontane contrade, almeno sino in Siria, nelle Indie e di ritornarne poi in Arabia, infine andavo a Gerusalemme. La città santa risvegliò in me il pensiero dei libri santi; non v'era nulla di miracoloso che il nome del buon Tobia venisse pure alla mente e così occorse che il nostro piccolo *Tobiasserl* si presentò al mio spirito; e in sogno, durante il viaggio composi il seguente canone... (che riporta).

Ma appena io mi risvegliai, il canone era lontano e nulla me ne voleva tornare alla memoria. Tuttavia, mentre mi conducevo il giorno dopo nello stesso veicolo (di un povero musicista austriaco) e riprendevo — questa volta vigile — il mio viaggio di sogno, ecco che, conforme alla legge dell'associazione delle idee, lo stesso canone riapparve; lo ritenni fermamente, come un tempo Menelao fece con Proteo e gli permisi soltanto di trasformansi in tre voci...

BEETHOVEN.

In questa lettera è analizzato magistralmente nelle sue varie fasi il processo ideativo del compositore, in cui l'atto spontaneo psichico non è che la reviviscenza di dati men-

tali inconsapevolmente elaborati e che non superavano la soglia della coscienza.

« Bechterew conclut que ceux-la même qui ont une apparence d'absolue spontaneité, présentent des réactions du même genre, avec cette seule différence *qu'ils relèvent moins de l'impulsion externe que de la reviviscence des traces cérébrales qui constituent l'expérience antérieure de l'individu.* Les actes les plus complexes, comme le dessin, la composition musicale ou la création d'une oeuvre poetique ne different des mouvements réflexes que par l'intervention d'un enchaînement de traces cérébrales qu'on appelle la *personalité du sujet. Ce qui crée ici l'apparence de la spontanéité, c'est que la determination de ces actes est purament interne.* La decharge est due soit à un etat émotionnel, soit à une évocation mnésique, soit à une association mentale, mais l'acte même n'est pas autre chose qu'un enchaînement de réflexes établis par l'experience antérieure et, comme tel, présénte un mécanisme dont on peut étudier et préciser le fonctionnement » (Kostyleff).

Invero l'ambito della vita mentale non è delimitata dagli angusti confini dei processi nervosi coscienti, ma s'estende molto più al di sotto della soglia estrema della coscienza. Le grandi tempeste dell'anima, le creazioni della fantasia, le azioni a nuova e inaspettata finalità, sono vietate alla moltitudine, composta in genere di mediocri, la quale vive oscillando di ben poco attorno ai poli che ciascuna individualità si è stabiliti. Quante sono le coscienze che si ripiegano su di sè, si osservano e si analizzano?

In *La personalità umana e la sua sopravvivenza*, Myers pone in luce l'importanza dei fenomeni psichici subcoscienti — che chiama *subliminali* — rispetto al complesso della vita mentale. Il nucleo fondamentale e motore della nostra personalità sarebbe rappresentato dal *subcosciente ; l'io sensoriale* non ne sarebbe che una frazione ; da esso deriverebbero le nostre tendenze abituali e istintive, gl'impulsi alle nostre azioni, i prodotti spontanei del genio. Così l'inspirazione di questo « non è che un'emergenza, nel dominio delle idee coscienti, di altre idee alla elaborazione delle quali la co-

scienza non ha preso parte, ma che si sono formate indipendenti dalla volontà, nelle regioni profonde del nostro essere... Il genio è l'espressione di un perfezionamento dello stato normale, una fase nuova superiore che si manifesta nel corso dell'evoluzione. In ogni direzione il nostro *io* quotidiano può essere più o meno permeabile agli impulsi subliminali. Chi presenta questa permeabilità di un lieve grado, chi agisce conforme a considerazioni supraliminali, o, come si dice, secondo ragionamenti, vive sicuro nella sua prudente mediocrità. Egli non utilizza che la parte della natura umana che ha esercitato e preparato di lunga mano in vista degli intenti della vita pratica. Chi invece possiede maggiore permeabilità per gli impulsi subliminali, è capace d'abbracciare un maggior numero di possibilità ».

Gerolamo Cardano offre esempi straordinari di cerebrazione incosciente, per la quale potè sciogliere nel sonno apparente difficili problemi, ideare intere opere. Egli narra ad esempio: « Nel 1557, avendo io sognato di udire una melodia soavissima e celeste, tanto che provo piacere anche al solo ricordarla; come fui desto scoprii la ragione del quesito: « Perchè mai degli uomini colpiti da febbre alcuni di necessità muoiano, altri no ». A risolvere tale problema avevo atteso inutilmente per venticinque anni. Fatta questa scoperta, al mattino seguente cominciai a compilare il mio trattato di medicina pratica, che terminai entro quattro anni... In esso si contiene quasi tutto lo scibile medico. Così per l'armonia, si raffigurava un sapere divino! » (*Synesiorum Somniorum,* lib. IV, 726).

A tale proposito interessante è l'analisi che Toulouse ha condotto — come su Emilio Zola, sul Berthelot, sul pittore Puvis de Chavanne, sul musicista Saint-Saëns — sul grande matematico, fisico, astronomo e filosofo Henri Poincaré (1).

---

(1) Il Toulouse ha notato che rispetto al tipo di linguaggio interno predôminante, il Poincaré è nettamente *uditivo*. Egli offriva anche un'*audizione colorata*, ha ritenersi forse come un difetto di organizzazione, una dipendenza collaterale viziosa di alcune imagini.

« L'arrêt du travail psychique — scrive Toulouse — est difficile chez M. H. Poincaré; et c'est une autre preuve que cette activité

LA MORTE DI BEETHOVEN

quadro di Balestrieri

Danesi - Roma

Si ritiene comunemente che gli studi, le concezioni e gli sviluppi d'indole matematica implichino l'intervento costante delle nostre facoltà intellettuali più elevate; l'autoispezione porta invece Poincaré ad ammettere che una mente subcosciente agisca in noi e risolva i problemi più ardui. Egli ritiene che dei pensieri attraversino di continuo il subcosciente e che, come nella dormiveglia, noi non stiamo mai senza gruppi di pensieri dei quali è poco netta la coscienza. Quando uno di tali pensieri è nuovo e bello, viene attratto nel fuoco della coscienza, fermato dal nostro raziocinio.

Abbiamo già notato, in calce al capitolo V, come Schubert componesse in uno stato di chiaroveggenza; e qui ricordiamo che Bazaillas, riprendendo un'osservazione del Myers, che la musica esprima i procedimenti istintivi dell'incosciente meglio ancora che le modalità del chiaro pensiero, propose che l'arte dei suoni servisse come iniziatrice allo studio dell'inconscio. Secondo Poincaré, come la poesia e la musica, così le scienze esatte debbono il loro progresso al lavorìo di queste facoltà subcoscienti, non già alla nostra mentalità cosciente.

« Ce qui frappe tout d'abord — scriveva nel suo saggio *L'invention mathématique* (1908) — ce sont ces apparences d'illumination subite, signes manifestes d'un long travail incoscient antérieur... Souvent quand on travaille une question difficile, on ne fait rien de bien la première fois qu'on se met à la besogne; ensuite on prend un repos plus ou moins long, et on s'asseoit de nouveau devant sa table. Pendant la première demi-heure on continue à ne rien trouver et puis tout à coup l'idée decisive se présente à l'esprit. Ce repos à été rempli par un travail incoscient ».

Caratteristica è la narrazione del modo come egli giunse

---

est plus spontanée, automatique que volontaire. Tant que le travail entrepris n'est pas jugé comme terminé, il tend à se continuer dans le repos. Il faut alors des moyens puissants de dérivation pour l'arrêter. La musique peut le dériver, mais la lutte contre le travail automatique est assez pénible pour enlever une grande part du plaisir que goûte M. H. Poincaré à une audition. Aussi quand il veut jouir d'un concert, il se prive de travailler avant d'y assister ».

a mezzo dell'automatismo alla scoperta delle *funzioni fuchsiane*, che hanno semplificato la soluzione di tante equazioni algebriche: « Depuis quinze jours je m'efforçais de démontrer qu'il ne pouvait exister aucune fonction analogue à ce que j'ai appellé depuis les *fonctions fuchsiennes;* tous les jours . . . j'essyais un grand nombre de combinaisons et je n'arrivais à aucun résultat. Un soir je pris du café noir, contrairement à mon habitude, je ne pus m'endormir; les idées surgissaient en foule, je les sentais comme se heurter, jusqu'à ce que deux d'entre d'elles s'accrochassent pour ainsi dire pour former une combinaison stable. Le matin, j'avais établi l'existence d'une classe de fonctions fuchsiennes . . . ».

***

Alcuni hanno tacciato di esagerazione la dottrina di Myers, di cui le confessioni di Poincaré sembrano una conferma esplicita. Così Del Greco (1906) ha voluto restituire all'*io sopraliminale* la maggiore importanza nei congegni dell'attività mentale. Ma non tenne conto del fatto che lo stesso Myers ha prevenuto queste critiche: « Non si creda che io affermi la superiorità intrinseca del subliminale sul supraliminale; io voglio solo dire che l'uomo di genio costituisce il tipo completo dell'uomo normale, in virtù del potere che possiede di utilizzare un gran numero di elementi della sua personalità che non fa l'uomo medio . . . Il genio, lungi dall'essere un'aberrazione dello spirito umano o un segno di degenerazione, costituisce una delle fasi più avanzate dell'evoluzione umana, e le sue produzioni (tra le quali la metafisica, le arti plastiche, la poesia, la musica, le matematiche pure) che molti considerano come *produzioni accessorie* senza alcuna utilità per la lotta nell'esistenza, sono intuizioni di verità e di forza nuova, inaccessibili all'uomo medio, il quale in luogo dell'inspirazione, non possiede che quel complesso di facoltà differenziate che la natura ha elevato al di sopra della soglia della coscienza in vista degli scopi della vita quotidiana . . . ».

Immerso nelle sue meditazioni, così Newton agiva so-

vente per istinto, senza che tra l'anima e la sua veste corporea paresse più sussistere alcun vincolo; avrebbe dimenticato cibarsi se non glielo avessero ricordato; dava in tal guisa la misura di ciò che costano i sublimi imprendimenti ed egli stesso era solito dichiarare la necessità di perseverare nell'*esercizio dell'attenzione* a sviluppare le facoltà intellettive. Ad uno che gli chiedeva come fosse riuscito a scoprir tanto, « pensandoci continuamente » egli rispose; e a un amico scriveva: « se m'avvenne di rinvenire qualche cosa di utile attribuitelo in me ad un pensare paziente ».

La storia delle grandi scoperte spesseggia di esempi consimili. È celebre la definizione del genio data dal Buffon, che lo riconduce a una modesta paradossale lunga pazienza. Ma quello che a noi giova qui di porre in luce si è il lavorìo mentale lento, protratto, che avviene continuo e superiore quasi alla nostra volontà vigile; come dimostra il fatto, narrato da Paul Reclus, del grande chirurgo Maisonneuve, che riuscì a dar forma definitiva al suo uretrotomo in dieci anni di ricerche, durante i quali « vi pensò sempre ».

Carattere analogo ha il formarsi del pensiero musicale di Beethoven. La sua elaborazione appare lentissima e faticosa; il suo divenire progressivo e metodico, che contrasta con quei caratteri — almeno apparenti — di spontaneità facile e spensierata della musica di molti maestri italiani suoi contemporanei (1). In questo ordine d'idee al Beethoven fu contrapposto il Rossini e questo confronto diede luogo a svariati giudizi, che possono compendiarsi nella frase del Fara: « Il Rossini fu l'eroe della moda, ma il Beethoven fu e rimase il vero eroe della coltura ».

---

(1) « Di questa facilità del Rossini si parlava in un crocchio di maestri, fra i quali era anche Giuseppe Verdi; e l'autore del *Rigoletto* diceva: « Può anche darsi che in dodici o quindici giorni il Rossini scrivesse *materialmente* il suo *Barbiere:* ma credete proprio che a quella musica ci pensasse soltanto quando la scriveva, o che piuttosto, e la cosa mi pare più ragionevole, egli ne avesse già accumulati gli elementi nella fantasia? Scrivendo, egli si ricordava: metteva sui fogli rigati gli spunti, le frasi, le melodie che stavano come rimpiattate nel suo cervello, pronte a sgomitolarsi e a venir fuori ». (E. Checchi, *Rossini*, Firenze, Barbera, 1898, 77-8).

Dai taccuini del maestro di Bonn si vede come le sue opere subissero ripetuti pentimenti; prima che sentimenti sommessi e idee indistinte — simili a tenui *melodie viaggiatrici*, a divine musiche aleggianti che nessuna mano segnò ancora sulle carte — prendessero corpo, in modo frammentario e oscillante pullulano, ondeggiano, turbinano nella mente di Beethoven. Egli traudiva e voleva invece udire intera, staccata, sonante la voce intima, non sempre chiara e sonora. Il *limae labor,* l'assidua elaborazione erano dirette da una necessità interiore, che si faceva criterio e misura, ispirazione e critica; era la sistemazione tecnica e reale che di sè compiva, a traverso riprese infinite, l'idea interna, che solo dettava il principio e la fine, il movimento e le forme.

Ora, analizzando il *modus faciendi* del grande musicista sordo, si vede come egli usasse, inconsciamente, un procedimento analogo a quello del Newton, cioè di una continua attenzione al proprio *io* musicale. L'elaborarsi di un ritmo era perenne, sino a ottenerne quel grado di perfezione e di significato desiderato.

E quando noi ci dibattiamo nel cercare la frase adatta ad esprimere una nostra imagine, realmente non è che ci manchi la parola in sè, ma ancora non è chiara in noi, e cioè non è viva ed intera, quella imagine; e riusciremo a fermarla con parole solo quando ci splenderà innanzi in ogni sua parte e in tutta la sua luce.

Così nella pittura, così anche nella scultura e nella musica: nessun quadro di Leonardo, nessuna statua di Michelangelo, nessuna pagina di Beethoven trovò la sua completa estrinsecazione formale se non quando il quadro, la statua, la pagina musicale furono vedute, imaginate, sentite prima nell'anima dell'artista; e se prima non ne derivarono concordanze di colori, armonie di linee, complessità sinfoniche, che urgessero in lui come l'impeto di una tempesta, la quale reprimere è inutile, liberare è bene.

Il pittore Luigi Conconi — che fu umorista profondo e fin nel letto di morte non depose il suo buon sorriso — al Murri, il quale gli chiedeva il procedimento per cui un quadro si forma, rispondeva con una filosofica facezia: « È

come una specie di raffreddore: la testa si carica, si carica fino a che il quadro *nol se starnuda*». In queste argute parole è racchiuso il nucleo delle verità enunciate.

***

Grande è in tal modo il valore intellettuale della musica, quando essa diviene il prodotto elaborato di un'attività psichica superiore. L'attenzione e la meditazione, l'introspezione e la percezione divengono gli atti elementari nell'opera del musicista geniale.

A me sembra che sia di bella evidenza la pagina delle *Speculationi di Musica* del vecchio Pietro Mengoli, dal 1650 professore di meccanica nel Collegio dei nobili in Bologna, dedicata alla *Attentione*, *Musica attiva dell'anima:* «Ho dimostrato, come l'aria non porta i suoni, e come il timpano esterno dell'orecchio non li riceve, se non in proporzione numerosa, e di tali numeri, che tra le vicine percosse possano trascorrere uno, o più tempi interi del timpano. Aggiungo, che l'anima attende: perchè se non attendesse, non udirebbe, o pure udendo, non potrebbe comprendere, nè dilettarsi di quel che ode.

« Hor'attendere, si può intendere in due maniere: o attendere tutto passivo, o attendere attivo ancora. Dell'attendere passivo, ho speculato altrove, qui mi resta da speculare dell'attendere attivo. E dico, che l'anima, per la naturale concupiscenza, che ha dei diletti secondo il senso, tende, o rimette il timpano esterno dell'orecchio, in cui sta alquanto poco, più, o meno, secondo la opportunità degli intervalli, che gli si presentano, per udire i più vicini, migliori, e men numerosi che sia possibile . . .».

Chi non ha mai potuto nella sua mente combinare un solo accordo originale — scriveva il Mantegazza nella *Fisiologia del piacere* — non può imaginarsi cosa avvenisse nella mente di Rossini quando pensava in musica, e la fantasia più fervida non può in questo caso far divinare in alcun modo l'aspetto di regioni affatto sconosciute. Il pensiero primitivo è nella musica, come nel linguaggio ordi-

nario, un'idea o un sentimento; ma mentre il pensiero che passa nella parola si veste di forme determinate e fisse, il concetto che indossa la splendida veste della musica si esprime in un modo vago e indeciso.

Beethoven invece sogna di effettuare, estrinsecandola con la sua opera, una bellezza di cui crede di avere l'imagine finita nel suo cuore; ma quando cerca di realizzarla l'imagine si altera, si trasforma sotto l'influenza del suo gusto difficile, che ne resta inappagato. Uomini siffatti sono disposti più di qualsiasi altro a soffrire del loro genio. L'ideale di un Michelangelo o di un Paolo Veronese, una volta stabilito e fissato, si sviluppa liberamente se sparge nell'animo dell'artista la gioia orgogliosa della creazione. L'ideale di un Beethoven o di un Sanzio sfugge invece di continuo davanti all'artista che lo persegue. In questo sforzo la musica beethoveniana trova il suo più intimo carattere, che è di disperata tensione verso qualcosa che sentiamo irraggiungibile. Partendo da uno stato d'infinita complessità spirituale, il nostro vuole ridiscendere a quello stato d'immediatezza, dal quale nasce l'imagine; così che la mente dell'artefice, devastata e sconvolta, è nell'intimo rôsa da una insoddisfazione tenace, pur nella sua attività e nella sua gloria.

In ognuno di noi è un germe di tale possibilità, che acquista nel genio musicale linee gigantesche e sorprendenti. Giovanni Pascoli affermava quando si poneva la domanda: — «Ma è veramente in tutti il fanciullino musico? Che in qualcuno non sia, non vorrei credere nè ad altri nè a lui stesso: tanta a me parrebbe di lui la miseria e la solitudine. Egli non avrebbe dentro sè quel seno concavo da cui risonare le voci degli altri uomini; e nulla dell'anima sua giungerebbe all'anima dei suoi vicini».

Di fronte a una nuova opera d'arte, nell'ascoltare la corona delle nove sinfonie non dobbiamo dunque credere a una improvvisa inspirazione, a un «lampo di genio»; esse presuppongono una lenta, quotidiana evoluzione maturatasi a grado a grado nei meandri oscuri dell'incosciente; rappresentano il prodotto di lunghi colloqui interiori, in cui il

Beethoven, privato delle sensazioni acustiche esteriori, non aveva che il linguaggio interno, non percepiva che il suono cerebrale.

Ond'è che chi voglia cogliere nei suoi movimenti segreti la vita di quello spirito non deve soffermarsi innanzi alle rivelazioni del suo genio, ma seguire la genesi unica e progressiva che ha portato a quelle espressioni d'arte, non subitanee e fortuite, ma da lungo tempo preparate da attitudini mentali che convergono, si temperano, si armonizzano, si raccolgono sotto un immortale tipo di bellezza ideale.

*
* *

Beethoven confessa che, scrivendo la *Cavatina in mi bemolle* per il quartetto (1825, op. 132), non aveva potuto trattenere le lacrime. « Mai — soggiungeva — nessuna melodia uscita dalla mia penna mi ha prodotto un effetto così grande, nè causato un'emozione così profonda » (Wilder, 480).

Questa cavatina così ricolma di sentimento è tuttavia una delle creazioni più laboriose e meno spontanee di Beethoven: lo assicura lo studio dei suoi quaderni di appunti; sopratutto il principio fu conquistato nota per nota, a frase a frase, e ogni disegno passò per grandi evoluzioni prima di fissarsi definitivamente.

Negli album di prove la musica del Fidelio occupa un volume di 346 pagine fitte di ricerche laboriose; si hanno persino diciotto notazioni differenti di *Leonora vieni, o speranza.*

Come appare dal libro del Prodhomme, la IX sinfonia, terminata nel febbraio 1824, fu composta in poco più di un anno. Ma nel primo tema si ha già l'abbozzo di un disegno che ricorre in un quaderno beethoveniano del 1816; allo stesso modo il movimento dello scherzo era già intero nella figura che sin dal '15 il maestro annotava per un « soggetto di fuga ». Gli elementi primi della composizione risalgono dunque a nove anni avanti. E in questo mezzo quante altre creazioni, a non ricordar che le maggiori: i *lieder* all'assente, le sonate op. 101, 106, 110, 111, la Messa solenne in *re*.

Del resto in tutte le sinfonie l'elaborazione riflessa ha le forme prime e la materia da sparse inspirazioni sorte in momenti diversi: balenanti imagini che l'artista fissava impaziente nei segni; parole essenziali di un pensiero la cui significazione compiuta non si rivelerà che poi allo spirito, nell'atto di una più pacata meditazione. Frattanto la visione interiore del maestro si sarà fatta, nell'esercizio, più acuta, e più pronto e sicuro lo stile: donde nello svolgimento e nell'espressione ultima di quelle idee una ricchezza che al loro primo affacciarsi era ignota.

Considerata così, l'intera opera del musicista appare un « continuo » : un fluire di momenti, ciascuno dei quali, nell'unica vasta creazione, contiene in sè la sintesi di tutti quelli che lo precedettero e il presentimento insieme e l'annuncio di quelli che seguiranno.

Pietro Cossa fa dire al suo Beethoven: « ... io sento l'arte a sussulti di febbre ... Per i più la musica non è altro che una fanciulla gaia e spensierata che insegue le farfalle e va raccogliendo i fiori del campo: per me invece è il mio dolore e quello dell'umanità ... ».

Quest'uomo che non udiva, che non conosceva l'aritmetica, che non aveva avuto una coltura letteraria metodica, ma era un semplice autodidatta, si sapeva divinamente esprimere nel suo lirico linguaggio in cui le sue idee giganteggiavano. Beethoven non era soltanto un grande artista, ma come tutte le forti nature era uno studioso, un esteta, un filosofo, un pensatore e le sue idee le esprimeva in musica « quando lo Spirito gli parlava ed egli scriveva ciò che gli dettava » (a Schuppanzigh). Al maestro immortale può bene applicarsi il detto di Quintiliano, *Pectus est quod disertos facit.*

Così Beethoven vince le sue lotte d'arte, ma spesso vince con la morte nell'anima e delle cose più care. Se v'è una bellezza che nasce dall'orgoglio e dalla gioia intellettuale, una bellezza che deriva dall'amore, e una che germina dal rimorso, dal disastro e dalla stessa follia, v'è anche una bellezza nata sulla fatica assidua e il dovere rigido e imperioso. Questo ha incarnato Beethoven con la persuasione

di un apostolo o di un crociato, scosso e consumato da una febbre che non resta, e si sente pulsare anche nella più tenue delle sue composizioni, nella più dimessa delle sue pagine epistolari. Il suo spirito vibrava intatto, nello stesso tempo esaltato a quella musicale potenza di rivelazioni misteriose che sembra propria della sua arte suggestiva, tutta concitata di risonanze trascorrenti verso il lontano futuro.

BIBLIOGRAFIA.

A. Bazaillas, *Musique et incoscience: introduction à la psychologie de l'incoscient*, Paris, Alcan, 1907.

G. Barini, *La vita e l'arte di Federico Chopin* (Conferenze e prolusioni, III, 1910, 101).

A. Chiappelli, *Musica, Metafisica e Religione* (in *Voci del nostro tempo*, Sandron, 1903, 153).

A. Costa, *Dei rapporti fra l'idea e la sua rappresentazione nell'arte e specialmente nella musica* (Riv. Mus. Ital., IX, 1902, 442).

— *Pensieri sulla storia della musica* (ibid., III, 1900, 294).

L. de Litàla, *Il leone di Bonn: appunti su Beethoven*, Napoli, G. de Alteriis, 1915.

S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, Wien, 1909.

G. Gallerani, *Natura psico-meccanica di alcune sensazioni e rappresentazioni musicali; analisi del prodotto geniale* (Giorn. R. Accad. di med. di Torino, 1902, 133).

— *Ancora sulla natura psico-meccanica di alcune sensazioni e rappresentazioni musicali* (Boll. della Soc. Eustachiana di Camerino, 1903, 1).

F. Hément, *Le songe dans le sourd-muet* (Journ. d'hygiène, 2 sett. 1886).

C. Giuliozzi, *Riccardo Wagner. La sua opera e la sua utopia*, Milano, Treves, 1910, vol. II.

E. Morselli, *I limiti della coscienza* (Conferenze e Prolusioni, VI, 1913, 321).

Renault-Capart, *Notes sur les conditions physiologiques du travail cérébral* (Bulletin de la Société R. des sciences médicales et naturelles de Bruxelles, 1912-13).

S. Stricker, *Sul modo in cui ci raffiguriamo suono e favella* (Wiener Med. Presse, 1886, n. 20; e inoltre in *Lezioni di Patologia generale e sperimentale*, trad. di G. Bassi, Milano, Vallardi).

IX.

La povertà della vita fisica di Beethoven, la sua sofferenza senza tregua ricongiungono, per un abbinamento spontaneo e irriflessivo, la sua vita e la sua opera a quella del grande infelice nostro, Giacomo Leopardi. L'uno ebbe un'esistenza travagliata e dolorante che culminò nella sventura di divenir sordo; l'altro era malaticcio, brutto e deforme.

Il Bannard in un suo scritto sulle affinità musicali e e letterarie in cui ravvicina Beethoven a Shakespeare a me pare non discopra le vere analogie sentimentali fra i due grandi: sono due uomini di temperamento e di statura troppo diversi.

Nelle due biografie dell'italiano e del tedesco vi sono invece somiglianze che impressionano; e l'ultimo periodo della vita del Recanatese — da quando nel 1822 si recò a Roma — ha conformità strane con l'ultimo del Beethoven. Il poeta non aveva davanti a sè se non quindici anni di una vita piena di dolori fisici e morali; nuovi tormenti e disinganni continui l'attendevano; ma in questo breve corso mortale, in mezzo alle angosce cui ormai era condannato, egli diede veramente all'Italia quella gloria, che il maestro di Bonn largì all'arte musicale.

Mentre la plebe scherniva il poeta chiamandolo « il gobbo », gli abitanti del quartiere della Bognerstrasse designavano il musicista solitario ed eccentrico come *der Narr*.

La loro vita fu una catena di dolori; ma l'opera loro di artisti è con essi così compenetrata, che da questi si vuol riconoscere non solo il carattere, ma pur la ragione e il valore dei loro scritti immortali.

Come avrebbero entrambi desiderato un sorriso di sole e d'amore e di gioire quel poco che basta per non ignorare la gioia!

A te la speme
nego, mi disse, anche la speme e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto!

Certo se il Carlyle avesse aggiunto un capitolo al suo libro immortale sull'*eroe musicista*, non avrebbe potuto scegliere a paradigma altro che Beethoven. La sua memoria è sacra per tutti coloro che hanno il sentimento dell'arte e della bellezza. Ogni grande musicista ha saputo talora trovar la via del cuore, per quell'arcana e non definibile virtù che ha la melodia; onde, come scrisse il Bertacchi:

. . . una blanda melodia che suona
a tutti uguale, ma ciascun v'intende
il dolor o l'amor che l'appassiona.

Ma nessuno seppe dare mai, come il musicista di Bonn, una propria e chiara voce al dolore più intimo e insanabile e universale delle anime elette, sospiranti a un bene e a una gioia che non sono di questa terra; o trovare l'espressione o l'interpretazione *sensibile* di quella infinita tristezza, dolce e angosciosa, che, entro quelle anime, accompagna — fedele, ma inesorabile amica — l'amore. Nessuno, dico, all'infuori del Leopardi.

La lirica leopardiana è veramente una gran musica di accenti umani, che mentre ci turba e strazia pel suo amaro significato, ristora e consola per la libertà dei temi e degli sviluppi melodici. Ancor in ciò Leopardi assomiglia a Beethoven; assai più triste del sovrano musicista, ma egualmente castigato e puro. Fu detto che il genio infelice, condannato a qualche forma d'impotenza, torturato dall'assillo

del pensiero, ricorda la figura mitica di Prometeo, avvinto alla rupe e trafitto dai morsi dell'aquila. Così Beethoven, corrucciato e isolato nel mondo dai suoi disdegni morali e dalla sordità fisica; così Leopardi infermo, escluso dalle gioie dell'amore, punito della sua altezza intellettuale con la visione più disperata delle cose. Ad ogni tormento sgorga dai due petti un fiume così limpido di armonia, che la posterità trae ad abbeverarsene, e chi sa e può riempie la sua piccola anfora dell'onda divina.

In un ravvicinamento ideale, gli ultimi due canti che, sulla marina di Napoli, sciolse la musa leopardiana, il *Tramonto della luna* e la *Ginestra,* non richiamano il dolore cupo di alcuni temi, gli accenti a volta a volta misteriosi o sfolgoranti delle armonie e degli impasti strumentali della nona sinfonia, scritta da Beethoven infermo e abbandonato? Dopo un fugace esaltamento di vita che la vivacità del clima e la letizia festosa degli abitanti dettero, nei primi mesi del suo soggiorno napoletano, al misero poeta, le tenebre s'addensano sempre più sulla angosciosa vita di quel «tronco che solo oramai sentiva e pensava». Ogni cosa si scolora nel mondo: la fiamma sterminatrice del Vesuvio, a cui riluce la riva di Mergellina, è ai lui simbolo mortifero dell'inanità di tutte le azioni umane, della rovina di tutte le grandezze dei popoli dinanzi alla formidabile possanza dell'inimica natura. Il lamento universale, le lacrime delle cose suonano così nell'ultima voce del poeta — prima che egli dispaia nella tragica oscurità della morìa colerica — come in alcune fluenti melodie beethoveniane, ricche di elementi di contrasto, ideali e formali, che in un insieme di sogno, in uno stato d'animo pieno di pianto, invadono l'ascoltatore e lo vincono.

*
* *

Una sera uscivo da un concerto beethoveniano con lo spirito in rivoluzione. Ripetevo mentalmente le parole dell'estremo saluto alla salma di Beethoven, dettate dal Grillparzer: «... Musa dell'arte, figlia dei cieli! ... Egli si

attaccò fortemente a te, e anche quando la porta per la quale tu entravi sino a lui fu chiusa, tu gli parlasti; quando il suo orecchio colpito da sordità non intese più la tua voce, egli continuò a portare la tua imagine nel suo cuore; essa vi restò fino all'ora della sua morte». Sembrava che quegli accordi avessero sviscerato l'anima mia e dai lacerati solchi or balzassero figure, che prendevano forma michelangiolesca, e urgessero contro gli argini umani, muovendo verso un'idealità sana e sublime; si squarciassero cuori a mostrare agli uomini lo strazio fremente degli uomini; ed anime universali a svelare il dolore del mondo.

Avevo spasimato e sentivo in me parole formarsi come una traduzione delle note; e quelle parole — espressione musicale delle idee — aver suono e colore, elevarsi dal senso dell'uso quotidiano e vibrare come il respiro delle notti illuni e stellate:

Sotto il notturno ciel che s'inzaffira,
Dalla vetta del colle ermo e fronzuto,
Un flauto nella cheta ombra perduto
Canta soave e mormora e sospira.

Sovra i campi lontan, per l'aer muto,
Il modulato suon lento s'aggira
E dolce piagne, e più dolce delira,
Limpido, grave, tremebondo, acuto.

In quel cielo di perla, in cui trepidavano tutte le ali e tutti i canti, con insistenza tornavano alla mente i versi di Arturo Graf, *Il flauto notturno*, nei quali quasi riflessamente si riconoscono i segreti di affinità delle sue ispirazioni supreme, disvelanti il turbamento dell'ora primaverile.

Fondendosi in un ritmo a forti scansioni, che di tempo in tempo si sollevava e vocalizzava in elementi più chiari e spiccati, e in cui la musica era parola e la parola musica, fluttuavano in me gli echi degli arpeggi del *Chiaro di luna*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento . . .

Chi cantava? Leopardi, il Beethoven della poesia.

Beethoven e Leopardi non sono forse un'anima sola che ha avuto due espressioni di uno stesso poema umano, una in parole, l'altra in suoni?

La sinfonia beethoveniana ci anima davanti agli occhi una moltitudine mareggiante e spasimante di un mondo in formazione:

. . . . e intanto
Qualche Beethoven spaventoso il canto
Comanda, e volge la orchestral falange.

(Giov. Camerana, *Vox magna*)

e come vi sono paesaggi di comune tristezza e di tedio che a un tratto palpitano e si ampliano d'uno strano mistero, perchè una voce lontana ha preso a cantare e ha empito di musica il cielo; dopo una sinfonia beethoveniana una coorte di figure sorgono da una massa amorfa, prendendo forme purissime e titaniche e tendono a un'elevazione spirituale anelando alla ricerca della luce nella foschia balenante d'intorno.

***

Se per avere inteso una composizione di Beethoven più di una volta, non v'avverrà, ascoltandola, di distrarvi dietro i motivi, ma seguirete la spirale lirica elevandovi con essa, dai temi del preludio alla perorazione e al finale, le note si concreteranno in forme plastiche e si trasformeranno in parole. Così le note di una sinfonia di Beethoven commentano i versi del Leopardi, per la fraternità che lega le anime di questi due grandi lirici, egualmente profondi ed immortali.

Il dolore — il dolore del mondo — dall'*io* e nell'*io* riflesso, è il *leit-motiv* di ogni composizione di Beethoven o canto di Leopardi. Anche quando c'è la volontà di nasconderlo o mascherarlo come negli allegretti della Settima e dell'Ottava sinfonia, si sente, dietro il sorriso, il pianto accorato che questo sovrasta a quando a quando. Essi senti-

rono, come nessuno mai la poesia dei campi (1): sembrava che le loro anime si trovassero bene, a cantare e a creare solo in quell'immensità. Leopardi seppe scendere a profondità irrivelate e salire ad altezze sconosciute, infondendo anima ad ogni parola, riuscendo a rendere pienamente, fusi in un'armonia inscindibile, anima e quadro :

. . . . ed alla tarda notte
un canto che s' udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco
già similmente mi stringeva il core.

Interessante è ciò che il recanatese scrisse nei *Pensieri* (III, 446) su l'effetto dei suoni : « È piacevole per sè stesso, cioè non per altro se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi e che paia lontano senza esserlo e che si vada a poco a poco allontanando e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi ; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui

(1) « Com'è felice Lei — scrive Beethoven a Teresa Malfatti, nel 1807 — che ha potuto così presto andarsene in campagna ! Soltanto il giorno 8 potrò godere anch' io di questa felicità, e anticipatamente me ne allieto come un fanciullo. Come sono contento di potere andare vagando pei boschi, fra alberi cespugli e rocce ! Nessuno può amare la campagna quanto l'amo io : se i boschi, gli alberi, le rocce rendessero l'eco che ciascuno di noi desidera ! »

Murato in sè stesso, separato dal resto degli uomini non aveva conforto che dalla natura. « Essa è la sua sola confidente », disse Teresa Brunswick. Carlo Neate, che lo conobbe nel 1815, affermava che non vide mai persona che amasse così intensamente i fiori o le nubi. E al *caro piccolo Hauschka* nel 1818 Beethoven scriveva : « . . . quanto a me io passeggio con un pezzo di carta da musica su per monti. per valli, per golfi e scribacchio molto per del pane e del danaro ; poichè nell'onnipossente e miserabile paese dei Feaci, io sono a tal punto che se voglio riserbarmi il tempo necessario a una grande opera, debbo prima sporcare molta carta per guadagnare quanto mi occorre. . . ».

parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza, dove non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti.... ».

Leopardi ha un verso in cui per la sua andatura posata, lenta, interrotta da tenui soste — si direbbe oltrepassante il numero delle sillabe che lo compongono — gareggia con l'espressione e l'effetto musicale:

Ed erra l'armonia per questa valle.

Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. Per sua energia e sua virtù la rappresentazione scenica si amplia, oltre il tempo e lo spazio, nel gran teatro delle forze elementari della natura e della storia. La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova più in questa, in quella meno... Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva.

Un periodo poetico si svolge con l'ampiezza ondulata di una frase melodica, per riposare sopra un'ultima accentuazione tonica, vibrante come un'eco:

..... Conscie le molli
Aure, le nubi e la titania lampa
Fur de l' umana gente, allor che ignuda
Te per le piaggie e i colli,
Ciprigna luce, alla deserta notte
Con gli occhi intenti il viator seguendo,
Te compagna alla via, te de' mortali
Pensosa immaginò.

Altra volta non può dirsi musicale l'impressione fonica, bensì la disposizione d'animo determinata dalla mossa lirica:

Quale in notte solinga,
Sovra campagne inargentate ed acque...

E con simile amore il poeta notava qua e là *piacevolissimi* e *sentimentalissimi* diletti analoghi, i quali, per la « vastità

della senzazione» inebriante la fantasia, destavano nel Leopardi idee indefinite, operando a guisa di suoni — a così dire — potenziali: «filari d'alberi; viali smarrentisi; riflessi di sole o di luna; balenii a traverso un canneto, in una selva, per balconi socchiusi, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne siano indorate le cime; un cielo variamente sparso di nuvolette; ombre sotto un portico, in una loggia elevata e pensile veduta al di dentro o al di fuori... ondeggiamento vago di un gran numero di formiche o del mare agitato; o di suoni irregolarmente mescolati e non distinguibili l'uno dall'altro...».

Quale raro e sublime intendimento realistico d'ogni forma e d'ogni cosa, espresso con facilità e felicità breve, e quanta poesia ondeggia fra le schive frasi inadorne di coteste enumerazioni! Ma son pur esse che diedero vita a un capolavoro: «Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull' *Infinito*» (*Pensieri*, III, 156).

E come appagamento dell'apparizione dell'anima Leopardi accolse e considerò la musica. Se da un lato, in quanto puro eccitamento alla propria attività fantastica — anche un canto o un tocco di campane erano bastevoli a commuoverlo «verso il Creatore» — questa si poteva ridurre agli elementi del suono, estranei alla bellezza, e quindi porne il fascino e virtù oltre e fuori del suo contenuto; dall'altro, in quanto dotto concento rivelatore «d' ignorati Elisi» e fonte di «visioni altere» e «desideri infiniti» la musica diventa arte efficace e bella secondo il grado più o meno profondo e vero della sua imitazione o espressione di «cose invisibili». Di qui, muoveva contro i ritrovatori di melodie, le quali, lungi dall'essere «il sentimento in persona», non offrivano che difficoltà e stranezze tecniche o il «diletto superficiale e il grattar gli orecchi»; intuendo così delicatamente la differenza fra il delirio ineffabile provocato in noi da semplici suoni ampliantisi e indefiniti, o dai rombi e susurri della natura e il commovimento sublime e in certo modo concreto che solo la grande arte accende, prolunga e compie.

Anzi, fra il 1817 e il '19, il tempo della più accesa spi-

ritualità del Leopardi, parve vagheggiare nella musica lo istrumento ideale per esprimere l'indefinito della propria anima, quasi non bastasse la poesia, troppo determinata nella costrizione del significato delle parole; alla quale ultima si acconciò necessariamente, ricercando con studio assiduo di trasceglier tra esse le più poetiche e indefinite e di foggiare, con sfumature melodiose e densi significati di pause, il ritmo dei periodi, come allargamento e risonanza dentro e oltre il metro dei versi; sì da indurre l'emozione immediata e il «sentimento in persona» della musica.

***

E nella musicalità del verso italiano, da quello dantesco al leopardiano, troviamo accenti e ritmi beethoveniani. La parola di Dante ha la potenza fulminea, la rapida evidenza d'un baleno che illumina lontani spazi vastissimi. Quale opera di pennello poteva mai raggiungerla, costretta, come ella è, a circoscrivere in linee precise e durevoli ciò che nella visione del poeta è immenso e istantaneo? Non lampeggia forse quel verso

Che balenò una luce vermiglia?

Ma la sua parola è altresì musica solenne, evidenza di suoni e d'armonie; essa assume, nella massima astrazione, il massimo valore plastico, musicale e associativo.

Ponete mente al verso procedente in movimenti stanchi ed uguali non turbati da elisione:

Finito questo, la buia campagna...

È un verso che pare si distenda come la pupilla midriatica nell'ombra. Vi senti dentro il lungo boato, il cupo rombo che prenunzia il terremoto nella regione desolata. E questo poi si congiunge e si salda al principio dell'altro verso, quasi squassandolo tutto:

Tremò sì forte, che dallo spavento
La mente di sudor ancor mi bagna.

Dante mostra di frequente come sappia ottenere effetti musicali suggestivi, egli che — come narra il Boccaccio — « sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico, ed ebbe sua usanza; ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire ».

Così nell'altro verso:

La terra lagrimosa diede vento,

o in quello, in cui il gioco dei volumi verbali dà il tono esatto dell'adesione ritmica:

Così sen vanno su per l'onda bruna,

con l'allitterazione efficace è reso tutto il mistero tragico di quel soffio, quasi l'ululare del vento che la terra esala e si prolunga fino all'orizzonte. Qui l'arte della linea vien meno e solo può contendere, col ritmo dell'alta poesia, l'arte dei suoni.

Forse un genio come Beethoven avrebbe potuto misurarsi con la poesia di Dante che contrae in sè la forza della pittura e della musica. Come osserva Arnaldo Bonaventura « la musica ha nell'*Inferno* fremiti e spasimi dolorosi, quali se ne incontrano nelle sinfonie di Beethoven, nel *Purgatorio* è dolce e solenne come alcuni canti di Haendel e s'innalza finalmente nel *Paradiso* alla grandiosità trionfale e religiosamente severa della musica polifonica del Palestrina ».

E come il genio multanime di Dante stende la sua ala d'aquila sopra Michelangelo e Beethoven, così la sua parola sovrana si dilata a tutti gli aspetti della natura, e il suo occhio scrutatore si profonda nei recessi dell'anima umana, gemente, sospirante o letificata. Estensione e comprensività del mondo esterno, intensa penetrazione dell'animo: ecco, a così dire, le due dimensioni dello spirito di Dante. E tutto questo universo che raccoglie nell'anima eroica, getta poi e conia in forme che hanno saldezza eterna. Eternità non di morte, ma di vita. Non l'eternità del sepolcro, ma del sole che illumina e vivifica.

Dante e Beethoven sono due vette così alte che toccano lo stesso cielo; la comune grandezza li fa assomigliare, per chi li guardi dal piano. Ma se ci accingiamo a salire l'erta di quelle anime, avvertiamo la differenza del sentiero. Entrambi hanno patito con dolorosa intensità il tragico della vita, tutto il misterioso del mondo; ma mentre Dante reagisce all'oppressione dell'oggetto e impone alla materia la sicura e salda sua forma spirituale, Beethoven — come abbiamo già veduto — resta tormentato in un'aspirazione perenne alla forma che mai non s'appaga; il primo è un vittorioso, il secondo è soltanto un saldo combattente. Questa differenza è in parte dei tempi e si cadrebbe in errore se si pretendesse farla risalire intera alla dissomiglianza delle anime.

La concezione filosofica, che governa nel divino poema, decade dopo Dante e quasi sparisce, insieme con l'armonia della vita nelle sue manifestazioni diverse, si spezza l'unità del mondo, nasce la duplicità e la contraddizione che poi si svolgeranno, con varietà grande di forme e di casi individuali, a traverso la storia moderna. E Beethoven copre con la sua vita un periodo nel quale il dissidio proprio dell'età nostra scoppia dovunque e diviene il tono fondamentale, la nota prevalente. Egli non potrà essere il traduttore dell'armoniosa unità universale, che si sovrappone al moto irrequieto degli uomini e delle cose, dominandolo; sarà invece colui che esprimerà l'anima umana dilacerata e contrastata da principî opposti, e la sua voce con soffio messianico dirà l'angoscia e l'invocazione.

Nell'analisi delle loro opere, quante analogie degne di meditazione: gli stati d'animo più diversi si succedono con trapassi di grande effetto: a un quadro tragico, fa contrasto un angolo di pace e di tenerezza infinita. Così, con mirabile sapienza artistica, il poeta, dopo due foschi turbinosi versi in cui Buonconte di Montefeltro scolpisce il dramma postumo della sua vita travagliata

> Voltommi per le ripe e per lo fondo,
> Poi di sua preda mi coperse e cinse.

introduce, con parole che a traverso i secoli rappresentano come la face della pietà e della gentilezza umana, la piana parlata della dolce donna de' Tolomei:

> Deh, quando tu sarai tornato al mondo
> E riposato della lunga via . . .
> Ricordati di me che son la Pia.

Chi ripeta quel semplice e bello endecasillabo si ferma pensoso su quel *me,* tutto pregno d'un dolore stanco, ma rassegnato; tutto affannoso di memorie tristi e soavi; tutto consapevole d'una speranza lontana, ma ineffabile e certa.

È uno di quei meravigliosi passaggi di tono, con cui i grandi poeti trasportano nella letteratura le più belle arti della musica. Bellissimo, per esempio, è questo del Carducci, dove, dopo la terzina

> Guasti i muscoli e il cuor da la rea mente,
> Corrose l'ossa dal malor civile,
> Mi divincolo in van rabbiosamente.

(in cui l'ultimo verso fa pensare alla repressa superbia del dantesco Capanèo), esclama nell' *Idillio maremmano,* passando a un quadro di agreste pace, serenamente:

> Oh lunghe al vento susurranti file
> De' pioppi! . . .

Così la canzone libera adottata dal Leopardi ha delle riposte ragioni ritmiche, tanto più delicate, tanto più aderenti ai vari e successivi moti del pensiero, quanto meno vincolate a disciplina esteriore di simmetria. Le rime e assonanze al mezzo dei versi hanno un duplice valore: musicale e psicologico: sono echi esteriori e intimi ribadimenti d'una concezione o d'una visione. I trapassi, le riprese ci trasportano repentine e tuttavia dolci da uno ad altro ordine d'idee, di affetti, di sensazioni; oppure richiamano la coscienza su sè medesima, con una specie di spontaneo e subitaneo pentimento.

Il Foscolo è considerato maestro nell'arte dei trapassi lirici; i *Sepolcri*, le *Grazie*, qualche sonetto ne hanno di meravigliosi: tuttavia l'uso che ne fa il Leopardi è più fine e conforme a una poesia di maggiore intimità. Ricordate la disperata imprecazione di Bruto morente, che pare sciogliersi e fondersi nella contemplazione della notte serena?

> E tu dal mar cui nostro sangue irriga
> candida luna sorgi...

Mirabile arte per cui la soave canzone georgica appare improvvisamente in orchestra dal fragore dell'uragano, nella *Pastorale* di Beethoven; o il dolcissimo canto

> Il verno cede ai rai del mite april
> Rifulge ancora il sol primaveril!

rompe d'improvviso la cupezza del dramma, nella *Walkiria*, come un fiore smagliante emerge in mezzo a un'arida landa.

*
* *

Il detto di Torquato Tasso — vittima o martire della sua facoltà fantastica e sentimentale e per questo rispetto il primo, in ordine di tempo, dei poeti moderni, la prima incarnazione del poeta puro, di fronte al quale il mondo della realtà sorge come un'antitesi e una ostilità — il detto che la poesia è la sola cosa veramente divina che vi sia sulla terra, va completato con l'aggiungervi la musica, che poi s'identifica con la poesia. Soltanto il poeta e il musicista creano e sanno render vive e durabili le loro creature. Tutti gli altri operai del pensiero non fanno che riunire e lumeggiare i diversi aspetti delle realtà che ci sono intorno: solo il genio musicale e poetico è capace di evocare dal niente nuove forme e sostanze di vita, che avranno poi, nei secoli, una esistenza propria e indipendente.

Pensate a questo misterioso formidabile potere del genio, per cui il poeta-musicista sente le sue creature nascere e

crescere in sè; e all'estasi sovrumana in cui deve sublimarsi lo spirito di colui che assiste a questo divino miracolo, di cui egli è insieme fattore e spettatore... Nessuno spettacolo più ricco, più bello, più portentoso della produzione di un'opera d'arte in quello spirito; nessuna ebrezza più forte, più solenne, più pura di quella che produce il sacro mistero della creazione poetica.

Miracolo senza dubbio; e come tutti, arcano e incomprensibile. Come comincia e come si evolve la concezione di una grande opera d'arte? E che cosa ne determina la natura e la direzione? Non sappiamo. Il mistero non può essere svelato neppure da colui che lo sente avvenire e compiersi entro l'anima propria. Qualche poeta ha parlato di un *démone* che lo agitava; altri di un *ritmo* in cui il suo pensiero si foggiava; ma forse una frase più precisa la disse il Goethe, quando ha accennato a una improvvisa *visione* che gli appariva nella mente. E in fondo la cosa dev'esser così: una specie di visione o di audizione interiore, più o meno reale, che dà vita al capolavoro poetico e musicale, il sentir nell'anima come una vasta agitazione di foresta vergine, il vasto sorriso eschileo di un mare non ancora corso da vele e da bandiere.

Ma anche quando si è riconosciuto questo, se ne sa ben poco. Donde, da quali misteriosi recessi della psiche ha origine questa percezione sensoriale? E come prende delle vie così differenti? Onde avviene che la stessa divina esaltazione dello spirito produca la *Divina Commedia* e il *Sabato del villaggio*, l'*Amleto* e il *Faust*, la *Nona Sinfonia* e il *Tristano e Isotta?* Delizioso mistero, sempre. E forse per trovare la chiave, per sapere come e perchè avvenga il primo sbocciare di un'opera d'arte, bisognerebbe conoscere l'essenza stessa dell'universo, toccare il fondo metafisico della realtà... Poichè quell'opera rappresenta la maggior somma delle potenze ideali di un popolo in un dato grado di sviluppo e raffigura la sintesi di tutti gli elementi attivi della razza; lo studio della formazione del monumento compendia lo studio delle potenze ideali e dei fattori di una civiltà. Anche l'esegesi di Riccardo Wagner sull'opera

di Beethoven — vien fatto di parafrasare il detto di Alessandro innanzi alla tomba di Achille — non ci apre uno spiraglio che permetta di *veder nascere* l'opera geniale.

Nessuno lo toccherà mai questo fondo. Il germe primo della creazione sfugge alla nostra povera critica. L' umanità sia felice di poter assistere, di quando in quando, al nascere nel mondo di una unità, di un valore prezioso e incomparabile, che non esisteva prima, di vedere rinnovarsi sotto i suoi occhi il magnifico e formidabile portento della creazione geniale. I coefficenti di un'opera d'arte sono tanti, interni ed esterni, che il giungere a discriminarli è impresa ardua e terribile. La cosa sarebbe più agevole se tutti gli artisti fossero sempre ingenui e se le loro opere segnassero ovunque la spontanea espressione del loro temperamento organico. Scernere gli elementi rettorici da quelli psicofisici non può sempre la critica naturalista.

Quando, radunate le sparse membra, si voglia assurgere dall'analisi anatomica e psicologica alla sintesi dell'opera geniale, urteremo contro l' inesorabile barriera che separa il relativo dall'assoluto, la materia dall'idea, il lavoro meccanico da quello psichico, così che a dato momento dovremo ripetere col poeta: State contenti, umana gente, al quia.

***

Questo abbiamo detto, richiamandoci a quanto accennammo nella introduzione di questo libro, sia per amore di chiarezza, sia per onestà di propositi, sia infine a prevenire le facili rampogne di coloro i quali pensano che fisiologi, antropologi e medici debbano venire esclusi *unguibus et rostribus* dall'àmbito dell'analisi artistica. Medici e fisiologi hanno i loro torti, per avere sovente peccato di confidenza eccessiva negli strumenti di precisa indagine clinica; ma i progressi raggiunti applicando tali metodi severi non possono ripudiarsi senza rinunciare a una conquista inalienabile.

Non in tutti gli scrittori e in genere gli artisti i sensi funzionano al modo istesso — ricordate quando il Graf

studiò il sentimento della natura nel Leopardi a traverso i cinque sensi? — e le alterazioni di essi producono determinati atteggiamenti dell'opera d'arte. Così nel libro audace di Paolo Arcari — *Un meccanismo umano; saggio d'una nuova conoscenza letteraria* — nel paragrafo che riguarda la vista si accennano alle grandi diversità del paesaggio presso artisti dotati di maggiore o minore forza visiva. Ma l'Arcari non si limita a rintracciare negli scritti la prova di deficenze o di regolarità organiche; la fisionomia di uno scrittore non è stabilita dal possedere, ad esempio, apparecchi uditivi perfetti, ma anche dalla frequenza e attitudine a servirsene. Se in un'opera d'arte troveremo grande copia di apprensioni determinate, esatte, potremo sospettare che la vita interiore di chi scrive non sia molto sviluppata e che egli non abbia grande facilità a trascurare ciò che viene offerto ai suoi sensi, i rumori dell'ambiente, per ascoltare le segreti voci che si alzano dal fondo del suo essere. In un capitolo l'Arcari illustra la collaborazione e la limitazione dei varii risultati percettivi e confronta il Daudet al Bourget per mostrare come l'uno non sappia mai rinunciare al dato esteriore, l'altro non vi giunga che dopo avere interrogato le coscienze nei loro misteri.

Queste considerevoli differenze che si possono riscontrare fra le attività apprensive dei vari scrittori hanno alcune rivelazioni più chiare in certe forme dell'opera d'arte; anzitutto nel suo oggetto, il quale sarà più o meno autobiografico a seconda che l'artista presti attenzione a ciò che succede fuori di lui; nella scelta, più raffinata quanto meno egli si confiderà alle proprie apprensioni dirette; nella rappresentazione, che seguirà l'ordine drammatico o narrativo, che darà risalto al legame o all'urto dei fatti a seconda del predominio dei rilievi esterni; nella distribuzione, che in alcuni è filosofica, in altri poetica e simbolica, in altri priva di significato speciale. L'artista resta legato all'ordine materiale dei fatti nella realtà sensibile o vi si sottrae per prepotenza della vita affettiva o per essere astratto di continuo in quella dell'intelletto?

In occasione degli studi centenari sul cantore della *Gi-*

nestra più acuti si fecero gli strali e più vivaci le polemiche in ordine alla funzione della critica psico fisiologica del genio. Umberto Fracchia, in un articolo combattivo su *Leopardi e i medici,* ha riassunto le argomentazioni di quanti giudicano negati questi ultimi a tali indagini; e poichè le sue parole raccolgono il consenso di molti letterati, così ne riferiamo con larghezza:

« Poichè, in realtà, il libro del prof. Bocci, malgrado le buone intenzioni del suo autore di rifare alla fisiologia una seconda verginità rispetto al genio, è fondato sopra un errore iniziale: che cioè un poeta esista in quanto persona fisica e che, per ciò, fisiologia e critica possano collaborare a decifrarne la natura poetica insieme con quella umana. Un poeta invece, in quanto è poeta chiede di esser dimenticato per la propria opera in cui già egli ha cercato di smarrirsi interamente; la quale, come trasporta noi, quando l'accostiamo, in un ordine spirituale superiore, così ha trasceso, nell'attimo della creazione, i limiti della sua umana natura. È il dolore che egli canta, cosa assai diversa dal dolore di cui ha sofferto e soffre realmente; e l'amore di cui gioisce o si lagna nelle rime non è lo stesso amore di cui gioisce o soffre nella sua precisa esperienza quotidiana; e il dramma che nella sua opera s'agita e tumultua non è lo stesso piccolo dramma della sua vita. In poesia non esistono fatti personali che rimangano tali, o non esiste poesia.

« Tanto più in Leopardi dove tutto, dolore, amore, passione, tristezza, gioia, diventa cosmico e universale. Dove appunto si rivela la potenza trasfigurante della poesia in un esempio che si rinnova soltanto a intervalli secolari, a intervalli lunghissimi. E perchè dovremmo ricordarci che Leopardi era affetto di disnervia midollare? Perchè dovremmo cercare, in base a una distinzione scientifica, se le immagini leopardiane sono sensoriali, o psicosensoriali, o fantastiche, o emozionali, e stabilire in quale « area della sua corteccia cerebrale » esse ebbero origine? Tali ricerche sono inutili. Persino il linguaggio che bisogna necessariamente usare per parlarne ha dell'inverosimile. Sembra appartenga a un idioma straniero. Non esprime nulla. Ma quand'anche,

dopo una compiuta diagnosi medica delle infermità del Leopardi, noi giungessimo a giustificare certi particolari aspetti del suo carattere e certi particolari atteggiamenti della sua arte, noi ci saremmo affaticati senza scopo perchè Leopardi non ha bisogno d'essere giustificato ».

Ora, il ritenere che la sordità di Beethoven non abbia esplicato alcuna influenza sullo svolgimento della sua personalità artistica e sulla sua opera equivale giudicare senza possedere alcuna conoscenza di fisio-patologia dell'orecchio. Dal primo vagito all'ultimo sospiro la vita vera sta nell'udito, che forma la mente e il cuore, che è il primo e più sicuro difensore dell'esistenza: col gesto non s'impara nessuna scienza, col gesto non si addentra in alcuna religione, col solo gesto non si guida un popolo. Possiamo ben ritorcere ai letterati l'accusa che essi muovono ai medici; poichè qui non è affatto arbitrario il cercare nel predominio di un senso, nella sua qualità e gradazione il segreto del carattere particolare dell'opera di un artista.

Come nota il Patrizi, l'occhio non è l'unico strumento del travaglio cerebrale del pittore, come l'udito non è l'organo esclusivo di una capacità o di una maniera musicale, come l'interna elaborazione non è tutto per il poeta. Davanti al suo paesaggio, ai suoi modelli, oppure di fronte alla propria finzione intellettuale, il fabro del pennello non istà con la sola rètina impressionabile o con le sole ricordanze ottiche, quasi fosse la camera oscura del fotografo o una lastra non riflettente che luce; ma ha pronti e disposti gli altri apparecchi ricettivi per le molteplici parvenze del mondo esterno, e tiene presenti le svariate imagini del suo sogno. La realtà esteriore, animata o inanime, e la sua raffigurazione mentale di rado sono costituite da una specie isolata d'impronte: essa, al di fuori o al di dentro di noi, viene *veduta* o *udita* simultaneamente, per non dire ora di altri fattori sensoriali più umili che possono includersi nella percezione complessa.

Leonardo da Vinci ha detto che nell'oscurità della notte il pittore con l'occhio della mente deve studiare la composizione dei suoi quadri, « andare colla imaginativa ripetendo

i lineamenti superficiali delle forme per l'addietro studiate, o altre cose notabili da sottile speculatione comprese »; così il musicista nella pace del silenzio sacro inventa le melodie.

Vi sono temperamenti visivi, ma difficilmente sono puri; vi sono alcuni che prendono le loro imagini sopratutto da luci, da linee, esempi dall'ottica e sono portati alle cose esterne, tangibili, misurabili, visibili, cioè alla parte meno intima e personale dello spirito. Essi non parlano quasi mai di suoni o di musiche, cioè dell'arte più profonda e individuale che esista e però non hanno il senso della personalità, della sfumatura, del diverso, dell'unico che è proprio delle anime e delle melodie.

D'altro canto non si hanno che eccezionalmente degli uditivi puri. Anche la musica non è mai assoluta, nè Beethoven potè mai creare senza la suggestione d'imagini pittoriche. Schindler dice che il maestro nel comporre imaginava talvolta persone e scene drammatiche e anche nel suonare dava a quei brani un'interpretazione corrispondente alla trama che vi sottintendeva (1). In questo senso alcuni amici chiamavano le sonate *verkappte opern* — drammi nascosti.

In altri casi il sommarsi dei varii fattori sensoriali si trova già in natura. Vi sono scene pittoriche, a prevalenza visuali, s'intende, ma intrecciate a componimenti uditivi così vitali, che l'eventuale esclusione di questi non farebbe a meno d'influire sulla scelta del soggetto, sulla compiutezza della riproduzione, sulla scossa sentimentale onde l'artista deve vibrare nelle proprie concezioni, nella sua materia — e nel simbolo — superbamente costruita e colorita e animata e animante, col desiderio di trasmetterla all'osservatore.

Se, in conspetto della burrasca, o della foresta arruffata

---

(1) Molti autori dànno corpo ai prodotti della loro fantasia. Tipico è il caso di Balzac. Egli sentiva vivere i suoi personaggi, passeggiava, conversava, discuteva con essi, come fossero suoi amici, e al Sandeau, reduce della provincia, che gli narrava di un suo lutto domestico, troncava a mezzo il discorso, dicendo: « Sta bene tutto questo, ma torniamo alla realtà . . . ». E la realtà per il romanziere, in quel momento era la *Pension Vauquer* del *Père Goriot*.

dal temporale, o di una precipite massa di acque, proviamo a ostruirci le orecchie, ad eliminare cioè gli elementi sonori e a ridurre la eterogeneità sensoria del vero al gruppo unilaterale degli stimoli luminosi, come in uno schermo cinematografico si sperimenta un non so che di vuoto e di parziale. Il mare infuriato è, sì, nel rincorrersi e nel frangersi dei cavalloni, ma pur nel rombo e nel fragore; l'agitazione della selva è nel vasto caratteristico fruscìo, oltre che nei mutamenti delle cime scompigliate; il torrente, che si voltola per dirupi e scheggioni, colpisce per lo spumeggiare, ma ancora per lo scroscio.

Un cervello d'artefice, costrutto in guisa da sentire con vivacità il segno e il fascino di ambedue le categorie di imagini sensoriali, e da rendere egualmente agevole la loro risorgenza, presenterà la disposizione più acconcia per prediligere ed imitare episodi naturali del genere degli addotti come esempio. Al contrario un costituto cerebrale, sfavorevole all'accoglimento e alla rievocazione della serie acustica delle impressioni, difetterà di un notevole movente per rivivere e per scegliere uno spettacolo sonante, piuttosto che un aspetto quieto del mondo....

Con grande probabilità, aveva un tipo di imaginazione bilaterale — cioè a dire *visuale uditivo* — Gaspare Dughet, il Poussin romano, che, scrive l'abate Lanzi, « giunge a rappresentare non pure il colorito dell'alba, o del mezzodì, o della sera, o di un cielo tempestoso, o di un sereno; ma l'aura stessa che scuote soavemente le frondi; e il turbine che svelle e atterra le piante ».

Si prenda a caso, consiglia il Patrizi, una pagina pittorica di Salvator Rosa: o il *San Paolo nella foresta* della Brera o il *Paesaggio con figure* della Galleria Reale inglese; nell'uno e nell'altro quadro il fogliame degli alberi prono o prostrato, le branche e i tronchi contorti e schiantati, ci appaiono come se si fossero fermati nell'ultimo gesto di lotta col vento... Tutto lascia supporre che l'artefice, seguendo o meditando le sue creazioni, avesse non solo le forme, i colori, il movimento dinanzi agli occhi della testa e della mente, ma offrisse ancora attenzione o ricordo al-

l'eco dell'acqua che correva, del bosco che stormiva, dei rami che si spezzavano.

A contrasto possiamo invece ricordare l'arte del Pinturicchio, il silenzioso pittore di paesi, il quale venne chiamato *sordicchio* per le sue infelici qualità acustiche; nel quale è una mediocre profondità di pensiero, uno stento a penetrare l'interno stato d'animo delle proprie creature, mentre è spiccata l'attitudine alla narrazione aneddotica esterna, a colpire col bagliore delle tinte, con lo sfarzo, con l'ornamentazione da miniatore, con la scenografia degli aggruppamenti e dei cortei.

Così Angelo Morbelli — che col Segantini e il Longoni fu uno dei primi ad adottare il divisionismo — divenne noto col suo quadro *Vecchioni* e con altri riproducenti scene del ricovero, in cui con senso di verità, col suo spirito minuzioso, preciso, con la sua coscienza austera concentrava il suo grande amore per l'arte, amore in cui la sordità da cui era afflitto acuiva la sensibilità e il godimento visivo.

***

« Guarda bene la maschera del sordo Beethoven. T'insegna il coraggio e la solitudine, la pazienza e la lotta silenziosa. Più la vita è constretta, più è alta; più s'inalza e più diventa dura... che m'insegna costui? M'insegna il furore e il turbine... (si legge nel *Più che l'amore* di d'Annunzio, il quale ha avuto sempre un culto per il musicista di Bonn). Con quella fronte rocciosa, con quelle mascelle capaci di stritolare un ciottolo, con quella bocca che sembra chiusa per impedire l'irruzione di una vampa, con quel naso corto e largo come un ceffo leonino! Eppure chi lo vide sorridere una volta non vide poi nulla di più dolce nel mondo... Rellstab faceva uno sforzo per non piangere vedendo la tristezza di quegli occhi.

« Occhi terribili, pieni di dolore e di furore, così fiammeggianti in fondo alle occhiaie, che nessuno seppe mai veramente di che colore fossero... Uno che lo vide lo assomigliò al re Lear sotto l'uragano... ».

Particolarmente tragica è la perdita di un senso quando questo costituisce la principale attività nell'individuo, il suo mezzo di sussistenza. La privazione della vista tuttavia non abbrutisce o deprime l'uomo come quella dell'udito, il solo dei sensi che non può essere nè sostituito nè modificato. Il sordo-muto non ride mai, di una spontanea e briosa allegrezza.

La perdita può dirsi umiliante, desolante, annientatrice quando colpisce la vista in un pittore o in un fisico esperimentatore e l'udito in un musicista. La nota affermazione che Raffaello sarebbe egualmente divenuto un celebre pittore anche se fosse venuto al mondo senza braccia, si deve intendere nel senso che la facoltà interna e l'intelletto si sarebbero forse egualmente sviluppati come negli artisti di costituzione normale; ma è pur certo che un tale soggetto senza braccia, per l'incapacità esterna a riprodurre il quadro internamente contemplato, avrebbe dovuto grandemente soffrire.

Se questa produzione concreta ha potuto dare egualmente, ad onta del massimo difetto organico, Beethoven, non può intendersene la grandezza del sacrificio se non leggendo la scarno diario del dott. Wawruch al suo giaciglio d'agonia.

Quel divino linguaggio senza parole che avevano già parlato i predecessori, Beethoven l'aveva reso talmente eletto che gli uomini durarono fatica a comprenderlo; quella sua ricchezza ora grandiosa e magniloquente, ora graziosa e leggiadra dell' istrumentazione e degli effetti d'armonia; quelle sue melodie, quel suo ritmo, quella varietà del numero, differivano troppo da tutto ciò che s'era fatto prima di lui — che era sordo! Si potrebbe dare all'opera intera per motto quel passo di Paolo ai Corinti: « Avvegnachè io parlassi tutti i linguaggi degli uomini e degli angeli, se non ho carità e amore divengo un rame risonante e un tintinnante cembalo ».

Modulato sulla varia e inesausta armonia quel suono non vi lascia più, rifiorisce di continuo come l'onda sull'onda, vi ammalia e vi rapisce con i suoi concenti diversi e nuovi,

attesi come l'accento di una voce amica che attiene l'una dopo l'altra le promesse dei suoi incanti e dei suoi tripudi: ed è opera di un sordo!

È un volo canoro in un mondo di luce senza sospetto di tenebra, di colori tutti vaghezza alle pupille, di fragranze salubri e balsamiche al respiro; dove ogni cosa è malìa di giovinezza e freschezza, effusa in uno sfolgorio di visioni che vi scoccano d'un súbito davanti agli occhi l'apparita di paesi ridenti nell'azzurro, nella tenerezza del mattino o nella pienezza del meriggio, ai primi e verecondi passi della primavera o all'alito caldo dell'estate. E tutto questo è derivato da un cervello di un sordo!

E quando in cotesto mondo di luce percorso a volo appare nel fondo la tenebra, il suono e il canto la riempiono dello sfolgoramento delle loro ali, la richiariscono, la illustrano ombra su ombra come un dolore che non poteva non sopraggiungere al momento suo, come un rimorso o un pentimento che doveva di necessità sottentrare alla sconsigliatezza dell'errore, come il castigo che rigenera ed eleva. E il suono e il canto della gioia soverchiano la tenebra, ricomponendo il mondo idilliaco dell'inconsiderata ed ebbra gioventù nella superiore armonia del dramma umano, che è la laboriosa conquista dell'equilibrio con cui la coscienza adulta imprende risolutamente e volutamente la propria missione. E questo è pure opera di uno affetto per segni evidenti dalla cupa imperfezione — sordo mirabile e tenace!

Per raffinata che fosse la melodia di Bach, Beethoven la perfeziona ancora: sotto la sua mano possente diviene più alta e più espressiva, più persistente e più profonda. L'arte è meditazione e il grande sordo che scrutò nella vasta produzione tutto un mondo d'imagini e di sentimenti con la sua anima di poeta, vive oltre i tempi e le passioni perchè il suo ritmo e le sue modulazioni si sviluppano in un cerchio più largo di quello di Gluck, di Mozart e di Haydn. Forse si può dire che questi ultimi sinfonisti si proponevano di procurare, in chi ascoltava, soltanto un piacere: i pensieri che esprimono col mezzo di quel meraviglioso istrumento che è l'orchestra, sono vari, vivi, dilettosi, hanno

dello spirito e della malizia. Non vi è ancora in questa musica riflesso il dolore dell'umanità e lo spavento angoscioso del silenzio perenne! Il genio della passione ha conosciuto i turbamenti di questa morte morale prematura (come diceva Lecat la sordità) e parecchi dei suoi capolavori non sono che un'eco delle sue sofferenze, un pianto amarissimo, ma divinamente melodioso. Divenuto sordo, per sentire una battuta Beethoven appoggiava il petto sul pianoforte, dicendo « sento con le mie viscere », come un cieco che plasmando esclamasse « vedo con le mie mani . . . ».

Chi era il sapiente che di una sinfonia di Beethoven diceva: « È bella come un sillogismo? » Se ben ricordo il Taine, in una lettera di giovinezza. E nessun elogio è stato mai fatto più nobile e solenne, come in questa frase, all'arte e alla ragione insieme. Che cosa è l'arte vera, se non la più alta espressione della ragione? Che cosa è la ragione se non la dimostrazione culminante delle armonie intellettuali? Quali sono le frontiere e le differenze, nel mondo delle menti superiori, tra l'una e l'altra forma di espressione? Il sillogismo del filosofo, in cui il ragionamento astratto giunga al più alto grado della funzione speculativa, così da divenire meraviglioso e commovente quale uno spettacolo d'arte, è una musica; come una suonata è un sillogismo, una dialettica musicale, quando sono pieni e perfetti. L'armonia del pensiero, del sentimento e dell'azione costituisce la più potente forza della vita. Chi opera sente; chi sente come pensa, chi pensa come opera fonde la sua personalità in un purissimo cerchio di bronzo, che squilla eguale in ogni punto, ad ogni colpo.

Anche nella concezione sinfonica di Mozart — che è senza dubbio, prima di quella di Beethoven, al fastigio — l'istrumentazione non offre come nel maestro di Bonn quei poderosi contrasti in cui le parti più elevate e quelle più basse dell'orchestra si svolgono le une dalle altre; nè le masse dei legni e degli ottoni sono poste di fronte come due schiere di combattenti che debbano lottare di agilità, di energia e di passione. Vi sono in Mozart tutti i fremiti e le tenerezze di un'anima, a cui sembra sorridere una gio-

vinezza perenne; ma nel sordo Beethoven — che aveva nel centro dell'intelletto il puro senso dell'armonia — queste mirabili espressioni del genio dànno più alte fiamme alla mente e nuovi palpiti al cuore umano, perchè rinforzate da una maggiore fermezza, da un'austerità più severa, da una più vasta ampiezza, da una più consapevole introspezione, così che sembrano capaci di allargare i confini dell'anima e i confini del mondo!

Per questo, il poema delle nove sinfonie è — per la sua grandezza artistica fa rivedere nel lampo delle sue bellezze le imagini dell'arte greca — paragonabile soltanto ai cantici di Omero e di Dante: e i tre poemi sono forse il frutto più mirifico ed espressivo che abbia dato, alla gioia spirituale degli uomini, dalle antiche glorie della nostra intelligenza, l'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli...

BIBLIOGRAFIA.

B. Bocci, *Il dinamismo cerebrale del genio: Giacomo Leopardi* (Conferenze e prolusioni, VI, 1913, 193).

G. Ernst, *Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen,* Berlin, Bondi, 1920.

A. Fradeletto, *L'elemento musicale nella poesia di Giacomo Leopardi* (Nuova Antologia, 1° sett. 1918).

R. Giani, *La lirica e l'arte musicale nei « Pensieri » di Giacomo Leopardi* (Riv. Mus. Ital., X, 1903, 737).

A. Graf, *Leopardi e la musica* (in « Saggi su Foscolo Manzoni e Leopardi », Torino, Loescher, 1898).

Klotz-Forest, *La dernière maladie et la mort de Beethoven* (La Chronique médicale, 1-15 avril 1906).

M. L. Patrizi, *Fisiologia dell'arte leopardiana. La polemica scientifico-letteraria sopra Leopardi* (in *Nell'estetica e nella scienza,* Sandron, 1899, 195 e 231).

— *Il paesaggio di Recanati e il genio del suo poeta* (in *Nuovi Saggi di Estetica e di Scienza,* Recanati, Simboli, 1916, 151).

— *Dopo Lombroso. Nuove correnti nello studio della genialità e del delitto,* Milano, Soc. ed libraria, 1916.

— *Per l'indirizzo antropologico (fisio-psicologico) nella storia dell'arte. Attorno al sentimento e all'emotività degli artefici* (Mem. della R. Acc. di Scienze, lettere ed arti in Modena, 1918).

Wawruch, *Aerztlicher Rückblick auf L. v. B. letze Lebenstage* (Wiener Zeitschrift, 1842; la relazione è in data 20 maggio 1827).

INDICE SOMMARIO

CAP. I. — Introduzione. La sordità di Beethoven e l'interesse del problema dal punto di vista medico, psicologico e artistico. Il cieco e il sordo. L'analisi della vita del genio non presuppone nè insensibilità nè irriverenza . . Pag. 1

CAP. II. — Breve riassunto della vita di Beethoven. I suoi ascendenti e collaterali . . . . . » 15

CAP. III. — Disturbi dell'udito nei musicisti e nei virtuosi . . . . . » 39

CAP. IV. — La sordità e le malattie di Beethoven. Medici che lo ebbero in cura. Documenti, specialmente attinti dall'epistolario, relativi alle sue sofferenze. Natura della malattia auricolare che lo affliggeva. Condizioni dell'otologia in quell'epoca. La malattia terminale e la morte. Il referto di autopsia . . » 61

CAP. V. — Alcuni particolari della vita di Beethoven rischiarati dalla fisiopatologia dell'orecchio. I fenomeni da scoppio e la presunta « paura » di Beethoven. L'ignoranza del ballo. Il modo di camminare. Le difficoltà d'orientarsi nell'ambiente. La sua mancata disposizione per le matematiche. Musica e talento matematico. . . . . » 136

CAP. VI. — Importanza della sordità nella produzione artistica di Beethoven. Spiriti e forme dell'arte beethoveniana. Il senso esteriore dei suoni è morto in lui; i capolavori di quell'arte nascono dopo quella morte . . . . » 171

Cap. VII. — Il linguaggio e il pensiero musicale. I centri della parola e della musica. Modo di comporre consigliato da Beethoven . . . . . Pag. 225

Cap. VIII. — Il meccanismo della produzione musicale, con speciale riguardo alle condizioni acustiche di Beethoven. La vita psichica e l'incosciente; la ruminazione continua, i sogni e la lima assidua del maestro . . . . . » 277

Cap. IX. — Beethoven e Leopardi, il musicista e il poeta del dolore. Parallelo. Atteggiamenti musicali nella poesia: esempi tratti da Dante e da altri. Il mistero della creazione geniale. Legittimità della indagine psico-fisiologica sugli uomini geniali. Conclusione . . . . » 315

ALCUNI SCRITTI DI G. BILANCIONI

Di un caso di ascesso cerebellare di origine otitica illustrato da Giovanni Bianchi nel 1749 (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1907).

Evoluzione e malattia - Saggio sull'importanza dei fattori evolutivi in patologia, preceduto da una lettera di Achille De Giovanni, Roma, 1909.

L'opera anatomica di Bartolomeo Eustachi (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1910).

Valsalva - Le opere e l'uomo secondo documenti inediti, con prefazione di V. Pensuti, Roma, 1911.

Carteggio inedito di G. B. Morgagni con Giovanni Bianchi, con un discorso di A. Bignami, Bari, 1914 (in « Collezione dei Classici delle scienze e della filosofia »), di pag. XV-276.

Bartolomeo Eustachi, Firenze, 1913 (in « Vite dei medici e naturalisti celebri », n. 1).

Per la storia dell'anatomia dell'orecchio. Lettere inedite di Domenico Cotugno e di L. M. Caldani (« Arch. ital. di otol. », XXVI, 1915).

La grafica laringea e respiratoria come indice della varietà glottologica dei dialetti italiani (I° Congr. intern. di fonetica sperimentale, Amburgo, 1914, in collab. con Gh. Ferreri).

Manuale di oto-rino-laringoiatria, Roma, « Il Policlinico », 1915 (esaurito), di pag. XI-928, con figure.

La fatica della laringe in condizioni normali e patologiche (in collab. con Gh. Ferreri; « Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1915-16).

Sulla fisiologia della tuba eustachiana (« Arch. di fisiologia », XI, 1913, fasc. 4).

Ricerche sulle diverse sensibilità della mucosa laringea (in collab. con S. Baglioni; XVI Congr. della Soc. ital. di Laring., Roma, 1913).

Ozena e tubercolosi (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1913).

Lo studio grafico del respiro nelle stenosi delle prime vie aeree (« Arch. ital. di otol. », 1913, fasc. 1).

Sulla tecnica della laringostomia (XXIV Congr. della Soc. Ital. di chirurgia, 1912, 627).

Sul concetto e sull'istogenesi degli endoteliomi (« Tumori », 1914; in collab. con L. T. Cipollone).

La tubercolosi laringea familiare (XVI Congr. della Soc. Ital. di Laring. ecc., 1913).

Etmoiditi produttive (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1914).

Diaframma osseo congenito della coana sinistra. Contributo clinico ed operatorio (« Arch. ital. di otol. », XXVII, 1916, fasc. 4).

Alterazioni anatomiche delle prime vie aeree e digerenti da gas asfissianti (« Arch. ital. di laring. », 1916, n. 4).

Il promontorio dell'orecchio medio. Studio di anatomia clinica e chirurgica (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1915-16).

Il metodo della insufflazione intratracheale detto di Auer e Meltzer è del nostro Baglivi (ibid., 1915-16).

Lesioni di guerra dei seni della faccia per proiettili da arma da fuoco (XXV Congr. della Soc. Ital. di chirurgia, Bologna, 3-5 marzo 1917).

Per una nuova classificazione patogenetica dei disturbi motori della laringe osservati in guerra (« Atti della Clinica otor. della R. Univ. di Roma », 1917).

Sul problema dei feriti della tubercolosi. Preoccupiamoci della tubercolosi laringea (« La Rivista Ospedaliera », 1917, n. 5).

Le mastoiditi consecutive a fenomeni da scoppio (« Il Policlinico », sez. pr., 1918).

Lesioni del naso e dei seni annessi in rapporto alla loro funzione e alla cosmesi della faccia (Relaz. al Convegno Naz. per l'assistenza agli invalidi di guerra, Milano, dic. 1918).

La sindrome degli ultimi nervi cranici per ferite d'armi da fuoco dei seni della faccia e dei mascellari (« Arch. ital. di laring. », 1918).

La laringe e il sistema nervoso cerebro-spinale. Fisio-patologia e clinica, Roma, « Il Policlinico », 1919, vol. di pag. 463, con 37 figure (premiato con medaglia d'oro Guido Baccelli al Merito clinico, 1919, e dal Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione).

Un anno di oto-rino-laringoiatria in zona di guerra, Roma, Farri, 1919, di pag. 248, con figure.

Leonardo da Vinci e la fonetica biologica (nel volume « Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci, II Maggio MCMXIX », Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche).

La gerarchia degli organi dei sensi nel pensiero di Leonardo da Vinci (« Giorn. di medic. militare », numero leonardesco, 1919, fasc. 11).

L'orecchio e il naso nel sistema antropometrico di Leonardo da Vinci, Roma, Nardecchia, 1920.
G. M. Lancisi e lo studio degli organi di senso (« Giorn. di med. militare », numero lancisiano, 1920, fasc. 9).
Domenico Cotugno (in « Gli scienziati italiani », di Aldo Mieli, Roma, Nardecchia, vol. I, parte 1).
La laringe umana è organo perfettamente simmetrico? (« Arch. ital. di otol. », 1920, 459).
La storia della medicina (« Profili bibliografici dell' I. C. S. », Roma, 1920).

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 436 3

1922